PALAESTRA XCII.
UNTERSUCHUNGEN UND TEXTE
AUS DER DEUTSCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE,
herausgegeben von **Alois Brandl, Gustav Roethe** und **Erich Schmidt.**

# Englische Romankunst.

## Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts.

Erster Band.

Von
**Wilhelm Dibelius,**
Professor an der Königlichen Akademie zu Posen.

**Berlin.**
Mayer & Müller.
1910.

# Der Königlichen Akademie zu Posen

zur Einweihung ihres eigenen Gebäudes.
Januar 1910.

# Vorwort.

Die folgende Arbeit sollte ursprünglich das bescheidene Einleitungskapitel eines grösseren Werkes über Dickens sein. Trotz einer Fülle von Material wollte die Ausarbeitung der Biographie nicht recht in Fluss kommen, weil Dickens' Verhältnis zu seinen Vorgängern sich nicht übersehen liess. Unzweifelhaft dankt seine Kunst ihre ersten Anregungen und Richtlinien den grossen Erzählern und Humoristen der drei vorhergehenden Generationen, Fielding, Smollett, Goldsmith, Sterne, auch Hook und Marryat, und ist dann schnell selbständig geworden. Das alles liess sich jedoch nicht anschaulich machen, solange die Kunst der Vorgänger noch nicht untersucht war; so wandte ich mich denn diesen zu. Aber, wie es bei jungen Wissenschaften oft der Fall ist, der Rahmen spannte sich bald weiter: überall wo Spuren eines bestimmten Vorgängers vorzuliegen schienen, erhob sich die Frage: sind hier wirklich individuelle Beziehungen vorhanden oder spiegelt sich nicht vielleicht in dem einzelnen Autor nur die gemeinsame Romantechnik des 18. Jahrhunderts, von der wir auch noch recht wenig wissen?

So wurde aus einer Skizze von Dickens' Vorgängern eine weitschichtig angelegte Untersuchung über die Erzählungstechnik des 18. Jahrhunderts. Denn sollte das Ergebnis wirklich die Mühe lohnen, sollte es wirklich einen

Überblick darüber ermöglichen, was ein Autor der Viktorianischen Ära an typischen Elementen bereits vorfand, so durfte sich die Untersuchung nicht nur auf das erstrecken, was man gemeinhin unter Romantechnik zu verstehen pflegt: Führung der Handlung, Charakterisierungskunst, körperliche Beschreibung und Erzählungsform. Zur Technik einer Kunst gehört vielmehr alles, was der jüngere Autor dem älteren ablauschen kann, und das ist nicht nur die Kunst des Fabulierens im engeren Sinne, sondern ebenso sehr des Vorgängers Art, Menschen und Dinge zu sehen und sich mit ihnen auseinanderzusetzen. Dass auch hier bei den persönlicheren Seiten der Kunst neben dem Individuellen stets das Typische, neben dem Neuen stets das Althergebrachte steht, wird wohl kein Literarhistoriker bezweifeln. So müssen denn auch vor allem die Charaktere des Romans, dann Satire und Didaxis, Pathos, Humor und Naturauffassung in einer Romantechnik behandelt werden. Und da eine solche Darstellung stets das Individuelle vom Typischen zu scheiden haben wird, wächst sie damit zu literarhistorischer Darstellung an.

Trotzdem nenne ich meine Arbeit nicht eine Geschichte des englischen Romans. Mit einer solchen fällt sie auf weite Strecken zusammen, aber doch nicht ganz. Meine Aufmerksamkeit ist im letzten Grunde gerichtet auf das Verhältnis der künstlerischen Individualität zur Tradition. Um dies darzulegen, ist mir die Geschichte des englischen Romans ein willkommenes Beispiel, aber nicht Selbstzweck der Untersuchung. Eine vollständige Geschichte des Romans würde mich gezwungen haben, auf allerhand Dinge zu achten, die mich von meinem eigentlichen Ziel nur abgebracht hätten. Meine Arbeit stellt zwar die grosse Hauptstrasse dar, die von Defoe zu Dickens führt, aber

nicht all die kleinen Seitenpfade, die sie ständig begleiten und kreuzen. Sie beachtet ferner nicht die kleineren Geister der Epoche, an denen eine eigentliche Literaturgeschichte nicht ganz vorübergehen könnte. Sie untersucht schliesslich nicht die ersten Anfänge des Romans, und das wäre für eine Darstellung anderer Art mit die Hauptaufgabe gewesen. Diese Beschränkungen musste ich mir auferlegen, wenn ich mein eigentliches Ziel nicht aus dem Auge verlieren wollte.

Beim Sehen und Beobachten der kleinen Eigentümlichkeiten der Erzählungskunst haben mir die mannigfachen Arbeiten über den deutschen Roman oft, namentlich in den ersten Stadien der Arbeit, geholfen; besonders wertvolle Anregungen hat mir Riemanns Buch über Goethes Romantechnik gegeben. Aber von dem schwierigsten Teil der Aufgabe, die mannigfachen Einzelbeobachtungen in ein System zusammenzufassen, haben mir Vorgänger kaum etwas abgenommen. Was ich in dieser Beziehung zu Anfang des ersten und namentlich zu Ende des zweiten Bandes selbst zusammengestellt habe, soll ein bescheidener Versuch sein, von dem ich hoffe, dass er mindestens zu weiterer Ausgestaltung reizen wird.

Der zweite Band ist im Manuskript vollendet und wird in einigen Monaten ausgegeben werden können. Er verfolgt die Weiterentwicklung der Richardsonschen Gattung zum Damenroman (Frances Burney, Maria Edgeworth, Jane Austen) und die Ausgestaltung des Defoe-Fieldingschen Typus zum grossen historischen Roman bei Walter Scott. Der Kunsttechnik Scotts, als des bedeutendsten und für die Folgezeit einflussreichsten Erzählers, ist natürlich der grösste Raum gewidmet. Kürzer werden betrachtet die beiden unmittelbaren Vorläufer von Dickens, Theodore

Hook und Frederick Marryat. Den Beschluss soll eine systematische Übersicht über die Technik des englischen Romans während der behandelten Epoche bilden. Ich gedenke zu zeigen, wie sich da Individuelles und Typisches fortwährend kreuzen, und es werden sich dabei hoffentlich auch einige Gesichtspunkte für das Verhältnis zwischen diesen beiden grossen Faktoren des künstlerischen Schaffens ergeben. Dem zweiten Bande werden Anmerkungen und ein ausführliches Sachregister beigefügt.

Zum Schluss noch einige Worte des Dankes. Zunächst an Alois Brandl, dem diese Arbeit ihre Methode und manch freundlichen Hinweis im einzelnen dankt. Sodann an meinen verehrten Kollegen Rudolf Focke, den Direktor der Kaiser Wilhelm-Bibliothek, der durch sein verständnisvolles Entgegenkommen auch für die Anglistik hier eine Arbeitsmöglichkeit geschaffen und es verstanden hat, mit kleinen Mitteln viel zu leisten.

Posen, Weihnachten 1909.

W. D.

# Inhaltsübersicht.

Seite

# Abkürzungen.

**Am** = Fielding, Amelia
AthD = Radcliffe, Athlin and Dunbayne
**CF** = Smollett, Count Fathom
CJ = Defoe, Colonel Jack
Clar = Richardson, Clarissa
COtr = Walpole, Castle of Otranto
CW = Godwin, Caleb Williams
**Flw** = Godwin, Fleetwood
**Grand** = Richardson, Grandison
**HCl** = Smollett, Humphry Clinker
**It** = Radcliffe, The Italian
JA = Fielding, Joseph Andrews
JW = Fielding, Jonathan Wild
**LGr** = Smollett, Launcelot Greaves
**Mand** = Godwin, Mandeville
MF = Mackenzie, Man of Feeling
MFl = Defoe, Moll Flanders
MUd = Radcliffe, Mysteries of Udolpho
**OEB** = Clara Reeve, Old English Baron
**Pam** = Richardson, Pamela
PP = Smollett, Peregrine Pickle
**RFor** = Radcliffe, Romance of the Forest
Rob = Defoe, Robinson Crusoe
Rox = Defoe, Roxana
RR = Smollett, Roderick Random
**Si** = Defoe, Captain Singleton
SicR = Radcliffe, Sicilian Romance
SJ = Sterne, Sentimental Journey
StL = Godwin, St. Leon
**TJ** = Fielding, Tom Jones
Tr = Smollett, Travels in France and Italy
TSh = Sterne, Tristram Shandy

## Bibliographie zu Band I.

Um das Nachprüfen der Zitate zu erleichtern, verzeichne ich bei selteneren Werken die Bibliothek, in der sie zu finden sind, und kürze dabei ab:

BKB = Berlin, Königliche Bibliothek
PA = Posen, Akademie, Englisches Seminar
PKWB = Posen, Kaiser Wilhelm-Bibliothek
LUB = Leipzig, Universitätsbibliothek.

Bücher, die im Text voll zitiert worden sind, werden hier nicht wieder aufgeführt.

G. Becker, Die Aufnahme des Don Quijote in der englischen Literatur. Palaestra XIII. Berlin 1906.
E. Bosdorf, Entstehungsgeschichte von Fieldings Joseph Andrews, Berliner Diss., Weimar 1908.
Cervantes, Don Quijote, übers. von Ludwig Tieck. Halle (Hendel) 4 Bde.
Defoe, Robinson Crusoe. Everyman's Library.
Defoe, Captain Singleton. „ „ .
Defoe, Moll Flanders, ed. Baker, London, Routledge, s. a.
Defoe, Roxana (Novels Vol. XI), Oxford 1840 (BKB).
Defoe, Colonel Jack (Novels Vol. V), Oxford 1840 (BKB).
A. Dobson, Samuel Richardson (English Men of Letters) 1902.
J. Dunlop, Geschichte der Prosadichtungen, übers. von F. Liebrecht, Berlin 1851.
The Works of Henry Fielding, ed. G. H. Maynadier, London (Gay u. Bird) 1903, 12 Bde.
G. M. Gassmeyer, Richardsons Pamela, Leipziger Diss. 1890.

Godwin, Caleb Williams, ed. E. A. Baker, London, Routledge 1903.

Godwin, Travels of St. Leon, London 1831, Standard Novels, Colburn & Bentley, No. V (PA).

Godwin, Fleetwood, London 1805, 3 Bde. (LUB).

Godwin, Mandeville, Edinburgh 1817, 3 Bde. (PA).

O. Goldsmith, The Vicar of Wakefield. Frankfurt a. M., H. L. Broenner. 1841.

Mrs. Inchbald, Nature and Art. Leipzig, Gressner und Schramm s. a. 16°.

Lesage, Oeuvres, ed. P. Poitevin, Paris, Didot 1868 4° (PKWB).

M. G. Lewis, The Monk. Paris, Theophilus Barrois 1807, 3 Bde. (PKWB).

Mackenzie, The Man of Feeling and the Man of the World. London, Routledge s. a. (The New Universal Library).

Thomas Nash, The Unfortunate Traveller or the Life of Jack Wilton, ed. Gosse, London, Chiswick Press 1892.

B. Neuendorff, Entstehungsgeschichte von Goldsmiths Vicar of Wakefield. Berliner Diss. 1903.

Mrs. Radcliffe, Works (Ballantyne's Novelists Library, Vol. X) Edinburgh 1824 (BKB).

W. Raleigh, The English Novel (Popular Edition), London (Murray) 1904.

Clara Reeve, The Old English Baron (Barbauld, British Novelists, Vol. XXII) (BKB).

Max Rentsch, M. G. Lewis, Leipziger Diss. 1902.

The Novels of Samuel Richardson, ed. E. M. MacKenna, Chapman and Hall, 20 vols, 1902.

The English Rogue, London 1665 (Neudruck) PA, BKB.

H. Schacht, Der gute Pfarrer in der englischen Literatur bis zu Goldsmiths Vicar of Wakefield. Berl. Diss. 1904.

Sidney, The Countess of Pembroke's Arcadia, ed. Baker, London [1907], Routledge.

Smollett, Miscellaneous Works, Edinburgh 1790.

The Spectator, London 1808, 8 Bde.

Sterne, Sentimental Journey und Sterne, Tristram Shandy. Tauchnitz Edition.
The Tatler. London 1774, 4 Bde.
v. Waldberg, Der empfindsame Roman in Frankreich I. Strassburg u. Berlin 1906.
Walpole, The Castle of Otranto. Leipzig, Gressner und Schramm (s. a) 16⁰.
Wülker, Geschichte der englischen Literatur, 2 Bde.², Leipzig und Wien 1907.

---

Wo bei den Zitaten Unklarheiten entstehen konnten — und auch sonst wohl meistens — habe ich Bücher und Kapitel mit römischen, Seitenzahlen mit arabischen Ziffern bezeichnet.

---

# Einleitung.

In den letzten Jahrzehnten ist der Roman mehr und mehr zur literarischen Ausdrucksform der modernen Kultur geworden. Die gesteigerte Intensität des heutigen Lebens macht die ruhige Sammlung immer seltener, ohne die es keinen lyrischen Genuss gibt und keine lyrische Produktion. Beim Drama tritt neben der mangelnden Sammlung des zuschauenden Publikums auch die Neigung der Gegenwart für alles Realistische nicht immer erfreulich in Erscheinung: man verlangt vollendetste Illusion, diese bedeutet oft genug Ablenkung vom eigentlich Dichterischen, immer aber erhöhte Kosten und erschwerte Daseinsmöglichkeit für das Theater und als unerwünschte Folgeerscheinung meist eine höchst unkünstlerische Betonung des bloss erfolgreichen Kassenstücks auf Kosten der poetisch wertvollen Leistung.

Am meisten ist noch von diesen Hemmnissen, unter denen so ziemlich jede Art von künstlerischer und schliesslich auch geistiger Leistung heutzutage zu leiden hat, verschont geblieben das Prosaepos, der Roman. Er passt zum modernen Menschen, der realistisch gerichtet ist und zur ästhetischen Musse selten sich Zeit nimmt. Er verlangt keine Illusion wie das auf dem Theater gespielte Drama, keine ruhige, stimmungsvolle Sammlung wie die Lyrik. Seine Wirkung ist nicht wie bei dem dargestellten Drama gebunden an bestimmte Stunden des Tages und äussere Vorbereitungen. Weder an die Zeit noch an die Konzentrationsfähigkeit des Menschen stellt er höhere Anforderungen als sie überhaupt zu geistiger Tätigkeit erforderlich sind. Dem Eindruck der epischen Kunst kann der Mensch sich hingeben in jeder Minute, die er für

seine geistige Kultur übrig hat, auf der Fahrt von und zur Arbeitsstätte, in der sommerlichen Erholung, in der Ruhe des Feiertages, und er kann sich von ihr abwenden in jedem Augenblick, in dem sein Geschäft ihn ruft.

In ganz besonderem Masse ist für England der Roman die grosse literarische Kunstform. Hier wirkt neben den allgemeinen Zeitbedingungen, unter denen Lyrik und Drama leiden, auf letzteres noch lähmend ein die alte Puritanertradition, die im Schauspiel etwas Unheiliges sieht und die immer noch auf der grossen Masse des guten Mittelstandes lastet. So gibt für das Theater die untere Mittelschicht den Ton an, da die geistig höchststehenden Kreise an Zahl zu schwach sind, um es zu halten. Den Roman hat das puritanische Vorurteil niemals auch nur annähernd so schroff in Bann getan. Er gehört nach englischer Auffassung nicht zur Dichtung (*poetry*) im eigentlichen Sinne, seine Wirkung schien nicht so tief zu gehn wie die des Dramas; er war darum weniger gefährlich, er kam sogar durch starke didaktische Färbung den moralisierenden Anschauungen der massgebenden Kreise weit entgegen. Er hat sich weiter entwickeln können, während das Drama erstarrte.

So ist es denn nicht verwunderlich, wenn von allen Kunstformen im 19. Jahrhundert der Roman besonders gepflegt wird. Sein grosser Durchschnitt ist gewiss blosse Unterhaltungslektüre, oft recht seichter, gelegentlich geradezu barbarischer Art. Aber er ist doch auch die Form geworden für tiefste menschliche Seelenanalyse, für feinste ästhetische Wirkungen, für die Erörterung aller modernen religiösen, philosophischen, ja politischen und nationalökonomischen Fragen — für alles, was die Seele des modernen Menschen bewegt.

Nur die Wissenschaft hat ihn noch wenig beachtet. Viel weniger als es bei Drama und Lyrik geschehen ist, hat man untersucht die Bedingungen, unter denen der epische Prosadichter arbeitet, die Ausdrucksformen, die seine Kunst ihm an die Hand gibt, die Technik des

Romans überhaupt. Und noch mehr als an theoretischen Untersuchungen fehlt es an historischen Darstellungen der Romankunst. In den letzten Jahren ist allerdings eine grosse Zahl von deutschen Romanschriftstellern nach technischen Gesichtspunkten behandelt worden; aber eine Arbeit, die über die Technik eines ganzen Jahrhunderts oder einer ganzen Schule Licht verbreitete, kenne ich nicht. Und für den englischen Roman, der mindestens ebenso bedeutend ist und der deutschen epischen Literatur in hohem Masse die Richtung angegeben hat, bleibt noch fast alles zu tun.[1]) In diese Lücke will die folgende Arbeit treten. Sie will den Roman betrachten als ein Kunstwerk, das wie jedes Kunstwerk eine bestimmte Technik besitzt, die teilweise beruht auf den natürlichen Ausdrucksformen der Gattung, teilweise auf einer Tradition, die sich im Laufe der Zeit herangebildet hat. Sie will an die bedeutendsten Werke der grundlegenden, für die ganze Weiterentwicklung massgebenden Epoche des englischen Romans herantreten nicht mit der Frage 'Ist dies schön oder nicht?', sondern mit den bescheideneren Fragen 'Wie ist das gemacht?' und 'Ist dies herkömmliche Technik oder ist es individuell?'. Nicht in der törichten Annahme, dass die Zergliederung den ästhetischen Genuss ersetzen könnte, aber in der bescheidenen Hoffnung, dass ein verständiger Kunstrichter, der einmal in eines Künstlers Werkstatt geschaut hat, auch von des Künstlers Können und Absichten einen Eindruck mit nach Hause bringen wird.

Zunächst werden wir zu fragen haben, nach welchen Gesichtspunkten wir den englischen Roman des 18. Jahrhunderts untersuchen wollen.

## I.

Da ist zunächst negativ klar ins Auge zu fassen der Unterschied zwischen epischer und dramatischer Kunst. Es ist unmöglich, aus einer Technik des Dramas leitende Gesichtspunkte für die Analyse des Romans zu gewinnen. Das Drama will die Illusion eines wirklichen

Vorganges geben. Es stellt an die menschliche Vorstellungsfähigkeit schon dadurch starke Ansprüche, dass es sie zwingt, für eine gewisse Spanne Zeit Dinge für wahr zu halten, die objektiv unwahr sind; der Roman zwingt zu keinerlei Opfer des Intellekts. Das Drama mutet dem menschlichen Geiste ferner die starke Anspannung zu, eine Menge von Tatsachen, Gedanken, Stimmungen in sich aufzunehmen in der verhältnismässig kurzen Spanne Zeit eines Theaterabends; der Roman dagegen kann jederzeit aus der Hand gelegt und wieder aufgenommen werden. Die geistige Anstrengung, die zum Genuss erforderlich ist, ist beim Drama die denkbar grösste, beim Roman die denkbar geringste. Das Drama muss daher rechnen mit der begrenzten Aufnahmefähigkeit menschlicher Vorstellungskraft, es muss seine stärksten Wirkungen ökonomisch verteilen; es muss Pausen anbringen, in denen der aufnehmende und verarbeitende Geist Ruhe finden kann. Auf diese Weise entspricht die herkömmliche Aktgliederung des antiken Dramas einem psychologischen Bedürfnis; deshalb hat sie sich die Bühne der gesamten modernen Menschheit schnell erobert; und wie immer aus realen Bedürfnissen Kunstprinzipien entstehen, so ist es auch hier gewesen. Spannungsgipfel und Spannungstäler sind allmählich auf die verschiedenen natürlichen Abschnitte des Dramas verteilt worden. Das moderne Drama arbeitet mit einer starken Spannung in der Mitte des Stückes und einer gleich starken am Schlusse; damit ist die Funktion des dritten und des fünften Aktes festgelegt. Es beginnt rasch, unvermittelt, ohne dass ein Chorus oder Prolog dem Hörer die Vorbedingungen der Handlung erzählte; damit erhält der erste Akt die natürliche Aufgabe, den Zuschauer zu orientieren (Exposition) und die ersten Fäden zu schürzen. Es bleiben übrig der zweite und der vierte Akt, von denen der erste von der Exposition zur Höhe empor, der vierte von der Höhe zur Katastrophe wird herabführen müssen. So gliedert sich das Drama ohne weiteres in

fünf grosse Einheiten, die sich gelegentlich wohl auch in vier oder drei zusammenziehen lassen, indem ein Übergang oder auch beide nicht besonders herausgehoben, sondern in die eigentlichen Handlungsstücke hineinkomponiert werden. Aber diese Notwendigkeit einer festeren Gliederung, die sich aus der üblichen fünfaktigen Komposition oder schliesslich aus dem Bedürfnis nach Abwechslung und Ausspannung ergibt, ist für den Roman nicht vorhanden. Er ist keine grosse Fassade, die imponiert durch starke plastische Linien der Architektur, sondern ein buntes Mosaik, in dem die vielen kleinen Steinchen kaum hervortreten. Dem fünften Akt im Drama wird wohl entsprechen ein deutlich betonter Schluss, aber die grosse Parallele zur Katastrophe, der Höhepunkt des dritten Aktes, ist für den Roman keine Grundbedingung. Und ebensowenig eine besondere Exposition. Der Dramatiker hat nicht viel Zeit zur Verfügung; sein Publikum muss rasch erfahren, was es wissen muss, um die Handlung zu verstehen; der Epiker kann gemächlich zu Werke gehen; es schadet nichts, wenn die Voraussetzungen des Ganzen erst allmählich sichtbar werden. Und fehlen so dem Roman ganz die natürlichen grossen Abschnitte des Dramas, so ist es nicht anders mit den vielen kleinen, die in der andern Gattung dadurch zustande kommen, dass eine Person auf der Bühne erscheint oder wieder abgeht. Das sind Dinge, die sich im Roman vollziehen nur in der Phantasie, nicht in der körperlichen Vorstellung, die darum dort gar keinen besonderen Eindruck machen. Dem Roman fehlt also auch die natürliche Einzelgliederung, die dem Drama im Kleinen sein Gefüge gibt. Es kann natürlich nicht ausbleiben, dass im Einzelnen einmal dramatischer Bau auf den Roman übergreift, so wie sich beständig Berührungen zwischen verschiedenen Künsten ergeben; aber das kann nur Ausnahme sein und nicht Regel. Eine Technik des englischen Romans auf Freytags Technik des Dramas aufbauen, hiesse einen inkommensurablen Massstab anlegen. Die Gesichtspunkte.

unter denen der Roman zu betrachten ist, müssen sich ergeben aus den Schaffensbedingungen nicht des dramatischen, sondern des epischen Künstlers.

## II.

Der innere Entstehungsprozess eines Romans ist bisher noch wenig untersucht worden; immerhin lässt sich das für unsere Zwecke Nötige aus der Genesis des künstlerischen Schaffens überhaupt ableiten. Der erste Anstoss, die erste Idee, kann aus den allerverschiedensten momentanen Impulsen entstehen. Ein interessantes Lebensschicksal reizt den Dichter, es nachzubilden: Defoe wird mit dem Vorbilde seines Robinson Crusoe bekannt und hört seine merkwürdigen Schicksale. Oder der Roman entsteht aus einer sinnigen Stimmung, aus der schliesslich ein Charakter sich herausbildet, den der Dichter gekannt hat; so war es bei Goldsmiths Vicar of Wakefield. Oder ein recht kompliziertes Moment bildet den Anstoss: der Dichter stellt sich vor — gleichviel wie er dazu kam — eine rastlose Aufeinanderfolge spannender Ereignisse, unter denen ein einzelner Mensch zu leiden hat, daraus entsteht Godwin's Caleb Williams. Diese Uridee wird im vollendeten Kunstwerke niemals mit Sicherheit nachzuweisen sein, wenn nicht direkte Zeugnisse helfen, und das ist nur selten der Fall. Die Analyse wird beginnen müssen bei dem Punkte in der inneren Entstehungsgeschichte des Kunstwerkes, der im vollendeten Zustande noch greifbar ist, und das ist der Moment, wo aus der Idee ein Grundplan wird.

Wie die Idee sich weiter entwickelt, ist natürlich sehr verschieden. Sie kann allmählich sich verändern, indem sie sich mit anderen Vorstellungen assoziiert, und es kann so langsam aus ihr ein Plan des Ganzen werden. Sie kann auch dazu führen, dass einzelne Momente einer Handlung, die zu ihr zu passen scheinen, sofort ausgestaltet, ja niedergeschrieben und gedruckt werden, ohne dass der Hauptteil irgendwie klarere Form gewonnen hätte. Aber

auch im letzten Falle wird einmal — nur bedeutend später als es sonst wohl üblich ist — der Moment eintreten, in dem der Dichter sich entweder logisch klar überlegt, wie sein Kunstwerk aussehen soll, oder wo es wenigstens mit seinen wesentlichsten Merkmalen bestimmt vor seiner Phantasie anschaulich wird. Die andere Entwicklungsmöglichkeit, dass in einem Zustand dichterischer Ekstase Seite auf Seite sich häuft, ohne dass der Dichter selbst weiss, was er schafft, wird in der Lyrik oft genug vorkommen, im Roman, der zu seiner Vollendung Monate braucht, jedoch kaum; denn die Ekstase ist nie dauernder Zustand. Und wo sie das Schaffen eines epischen Dichters bestimmt, so wird sie doch auch nur wirksam sein in den ersten Stadien des dichterischen Gestaltungsprozesses: vor der letzten Vollendung zum mindesten wird auch hier der Zustand des ruhigen Überlegens eintreten, in dem wir von der Gestaltung eines Grundplans sprechen können. Ist der Grundplan festgelegt, so kann die Ausführung, die in den meisten Fällen schon begonnen haben wird, nun rasch vonstatten gehen. Beide Momente werden wir am fertigen Kunstwerk zu betrachten haben und daneben etwas, was in allen Stadien der Arbeit vorhanden ist und von der ersten Konzeption bis zur letzten Zeile das Werk gestalten hilft, die persönliche (satirische, moralisierende usw.) Auffassung des Autors von den Dingen im allgemeinen und speziell von dem Objekt, das er zum Kunstwerk bildet.

1.

a) Die ursprüngliche Idee des Kunstwerks ist des Künstlers absolut individuelles Werk. Während sie jedoch künstlerische Form annimmt, kleidet sie sich in ein Gewand, in dem der Grund des Gewebes traditionell bestimmt ist. Wir können wohl ausgehen von dem Erfahrungssatz, dass noch niemand einen Roman geschrieben hat, der nicht zuerst ein begeisterter Romanleser gewesen ist. In irgend einer Weise wird daher die Erinnerung an die Tradition schon mitarbeiten bei der Anlage des Grund-

plans. Unbestimmt schwebt dem Dichter ein Bild vor, wie er seinen Roman gestalten will, in dem vorläufig nur die beherrschenden Momente klar heraustreten. Das mögen sein besonders wichtige Charaktere, besonders spannende Abschnitte der Handlung, vielleicht auch noch anderes. Es wird schon im Grundplan feststehen, ob der Dichter mehr Handlung erzählen oder mehr Charaktere schildern will, oder ob vielleicht ein Problem, eine ästhetische Stimmung oder noch anderes das beherrschende Moment des Romans sein wird. Durch das Überwiegen eines einzelnen dieser Merkmale tritt der Roman ein in eine bestimmte literarische Gattung, er wird zum Abenteuer-, Charakter-, Problemroman oder dergleichen. Je nach dem Moment, das den Grundplan beherrscht, wird der Roman im grossen und ganzen zu einem literarischen Typus gehören, von dem der Autor vielleicht stark abweichen, den er vielleicht sogar radikal umgestalten wird, der aber in fast allen Fällen auch im vollendeten Roman noch erkennbar ist. Im 18. Jahrhundert — um das gleich vorweg zu nehmen — sind zwei Arten des Grundplans, und damit zwei Romantypen das Übliche. Entweder ist das, was des Dichters Phantasie am stärksten bewegt, also das beherrschende Moment des Grundplans, die spannende Handlung. Alles andere, Charakteristik, Satire, Naturbeschreibung, Milieuschilderung ist nebensächlich. Defoes Robinson Crusoe ist vielleicht das bekannteste Beispiel für diesen Typus des Abenteuerromans.

Oder der Roman will Persönlichkeiten schildern. Menschliche Gestalten schweben dem Dichter zunächst vor, die Handlung dient nur dazu, für ihren Charakter Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen. Richardsons Clarissa ist ein Beispiel für einen Roman, in dessen Grundplan die Persönlichkeit steht, den Persönlichkeitsroman. Andere Arten des Grundplans (Sensationsroman, sozialer Roman, Kriminalroman, Problemroman) entwickeln sich aus diesen beiden Grundarten des Abenteuer- und des Persönlichkeitsromans.

Unsre erste Aufgabe bei jedem Roman wird also sein, die beherrschenden Momente des Grundplans und damit den literarischen Typus festzustellen.

b) Bei Romanen aus einer künstlerisch wenig entwickelten Literaturepoche wird die Analyse nicht viel weiter vordringen können, als dass sie feststellt, wie in diesen Grundplan nun eine Menge von Charakteren und Handlungsmotiven eingezeichnet wird. Bei höher entwickelter Kunst wird noch eine stärkere innere Einheit vorhanden sein, indem ausser den primären Momenten des Grundplans (zunächst Abenteuer, Charaktere — in einer späteren Epoche auch ein psychologisches oder soziales Problem u. dgl.) gewisse sekundäre Einzelmomente des Inhalts deutlicher heraustreten als die übrigen. Der Roman wird vielleicht von vielen Menschen handeln, aber einer von ihnen wird dem Dichter am interessantesten sein, die übrigen werden nur dazu dienen, diesen einen Charakter in helles Licht zu setzen. Oder der Roman wird von Ereignissen berichten — z. B. von Schiffbruch, Gefängnishaft, Duell, Feindschaft — aber ein Ereignis wird wichtiger sein als die anderen, z. B. die Liebe des Helden zu seiner Dame. Dies eine Motiv wird gleich zu Anfang auftreten, der Leser wird immer aufs neue daran gemahnt werden, alles was der Autor sonst erzählt, wird nur den Zweck haben, dieser Liebe förderlich oder hinderlich zu sein; am Schluss wird die Vereinigung der Liebenden erfolgen. Im ersten Falle wird eine bestimmte Persönlichkeit, im letzteren ein bestimmtes Ereignis die Konstruktion des ganzen Romans tragen, wie ein Pfeiler die Konstruktion eines ganzen Gewölbes; im ersteren Falle wird ein Charakter, im zweiten die Liebe des Helden Konstruktionsmotiv sein, das was dem Dichter wichtiger ist, als alles andere und dem Leser des Romans stärker als alles andere im Gedächtnis haftet, weil es immer wieder seine Aufmerksamkeit auf sich zieht. Denkbar ist natürlich auch eine Fülle von anderen Konstruktionsmotiven: die Reise eines Helden, die Erziehung eines Menschen, ein Ge-

heimnis, das im Laufe der Handlung geklärt wird, eine Intrige, die zu Falle kommt, ein Milieu, das geschildert, ein Problem, das an einer Fülle von Menschen und Ereignissen erläutert wird. Oft wird nicht ein einziges Konstruktionsmotiv die Handlung tragen, sondern eine grössere Zahl; feiner ausgebildete Technik wird wohl nach möglichst einheitlichem Eindruck streben und daher meist nur einem Motiv konstruktive Bedeutung geben; in der Epoche, die wir zu schildern haben, wird Vielseitigkeit eher die Regel sein.

2.

Ist der Grundplan festgelegt, so wird die Ausführung, die bisher entweder gar nicht oder nur an einzelnen Punkten vorgenommen wurde, allgemein vor sich gehen können. Dazu gehört, dass Charaktere ausgestaltet und eine Handlung durchgeführt wird. 1) Zunächst werden aber diese beiden Momente, die spätere Analyse leicht scheiden kann, in des Dichters Phantasie meist zusammen vorhanden sein. Ihm wird z. B. nicht vorschweben der Charakter eines unschuldigen Mädchens, sondern das unschuldige Mädchen in einer bestimmten Situation, z. B. bedrängt von einem herzlosen Verführer. Und ausserdem wird er sie sich vorstellen in einer bestimmten Funktion für das Ganze: ein Charakter wird der Held sein, andere sein Freund, sein Gegner, seine Geliebte u. dgl. mehr; es wird zu einer bestimmten — und zum grossen Teil auch traditionell gegebenen — Rollenverteilung kommen.

Weiter werden sich herausarbeiten bestimmte Charaktere und bestimmte Ereignisse, mit denen das Ziel des Romans erreicht werden soll. Wir werden sie zunächst einzeln betrachten und ihr Verhältnis zur Tradition untersuchen müssen. Dann aber wird auch darauf zu achten sein, mit welchen Mitteln die Charaktere geschildert und die Ereignisse (Handlungsmotive) verbunden und somit für die Handlung nutzbar gemacht werden.

2) Bei der Charakterisierungskunst sind zwei Methoden von alters her üblich: a) die direkte: der Autor stellt den neuen Charakter vor und zählt seine Eigenschaften auf. Sie ist die historisch ältere, die kunstlosere, die Phantasie des Lesers wenig in Anspruch nehmende Aber sie hat den Vorteil der Deutlichkeit und der Kürze, deshalb wird sie auch von tüchtigen Schriftstellern oft verwendet, namentlich bei Nebenpersonen, für die der Autor nicht viel Zeit opfern kann und die dennoch deutlich hervortreten sollen. Auch bei wichtigeren Figuren wird der Dichter oft das Bedürfnis haben, direkt zu charakterisieren, sei es auch nur zur Aushülfe, um das auf indirektem Wege gewonnene Porträt noch einmal authentisch zu bekräftigen. Diese Methode lässt sich auch künstlerischer gestalten, so dass die immer etwas kunstlos wirkende direkte Aufzählung von Charaktereigenschaften wegfällt; statt des Autors charakterisiert sich der Held z. B. selbst, etwa in einem Brief an einen andern, und es gilt nun, diese Selbstcharakterisierung geschickt zu motivieren und ihren Inhalt den Umständen anzupassen, oder ein Mithandelnder übernimmt diese Aufgabe. Oder wenn es dabei bleibt, dass der Autor selbst erzählt, so wird wenigstens oft die Vorgeschichte des Charakters mit der Aufzählung seiner Eigenschaften verbunden, und der Katalog von Charaktereigentümlichkeiten so in Handlung umgesetzt.

b) Die indirekte Methode: der Charakter entsteht vor den Augen des Lesers, er zeigt sich in charakteristischen Handlungen; er tritt vielleicht gleich zu Anfang mit Worten, Gesten oder Handlungen auf, die für ihn typisch sind, für seinen Charakter symbolische Bedeutung haben. Diese Methode gilt heute als die kunstvollere und ist es auch wohl. Nur darf man nicht die feinere Methode ohne weiteres dem einzelnen Künstler als Verdienst anrechnen. Es ist einerseits denkbar, dass dem Dichter ein plastischer Charakter so klar vor der Phantasie steht, dass jede Handlung, die er erfindet, ein charakteristisches

Gepräge erhält. Aber ebenso oft wird auch — namentlich im Abenteuerroman, wo der Autor weniger Gewicht auf die Charaktere legt — der Fall vorkommen, dass zunächst nur Handlungen dem Dichter vorschweben, dass aus diesen der Charakter entsteht und am Schluss auf indirektem Wege eine Charakterisierung zustande gekommen ist — die dann vielleicht noch durch eine knappe direkte Charakteristik bekräftigt wird. Denn — das muss hier besonders betont werden — die beiden Methoden schliessen sich nicht aus, oft werden sie einander ergänzen.

Die auftretenden Menschen werden körperlich beschrieben. Längst nicht immer; es gibt Autoren, denen überhaupt kein plastisches Bild einer menschlichen Persönlichkeit vorschwebt — aber die Regel wird es wohl sein, und die plastische Gestalt der Phantasie wird sich meistens auch im vollendeten Kunstwerk ausprägen. Wir werden darauf zu achten haben, ob alle Gestalten gleichmässig sinnlich hervortreten oder nur einzelne (etwa die Heldin oder die komischen Charaktere), ob der Autor sich nur für bestimmte Züge des Porträts (z. B. nur die geistigen oder nur die grotesken) zu interessieren pflegt, ferner mit welchen Mitteln seine körperliche Beschreibung arbeitet, ob mit trockener Aufzählung oder ob er diese irgendwie zu beleben versteht.

3) Die einzelnen Ereignisse oder Handlungsmotive müssen unter einander verbunden werden. Auf niedriger Stufe der Literaturentwicklung ist von einer künstlerischen Führung der Handlung noch nicht die Rede; die Gruppierung der einzelnen Momente bleibt dem Zufall überlassen. Feinere Kunst wird hier danach streben, Bedeutsames an eindrucksvoller Stelle zu bringen. Die von Natur am stärksten sich einprägende Stelle ist der Schluss; bei jeder Kunst, die mit einer Folge von Eindrücken arbeitet, ist der letzte psychologisch der wirksamste, daher die starke Betonung des Schlusses im Musikstück, im Drama, sehr oft auch im lyrischen Gedicht und im Roman. Hier wird daher gern ein besonders eindrucksvolles Moment

stehen, eine starke Überraschung oder dergleichen. Der andere natürliche Stützpunkt des Ganzen ist der Anfang: er kann kunstvoll ausgebildet werden durch eine kleine Spannung, etwa eine Unterhaltung, deren Zeuge wir sind, deren Inhalt wir aber noch nicht verstehen, oder durch eine kleine Szene, die vorbereitend wirkt für den ganzen Roman, die vielleicht in nuce schon den Inhalt des Ganzen begreift. Einen bestimmten Höhepunkt braucht die Erzählung nicht zu haben; wo er vorhanden ist, deutet er auf einen starken Einfluss dramatischer Technik. Gern wird die Handlung so geführt, dass sie während der ersten Hälfte wesentlich gegen den Helden ist und in der zweiten für ihn, und in der ersten Hälfte findet sich dann gern ein Punkt, an dem alles verloren erscheint, jede Aussicht auf glücklichen Ausgang geschwunden ist — ich möchte diese Stelle den Nullpunkt nennen. Diese Führung der Handlung hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dramatischer Technik, aber sie ist längst nicht das Gewöhnliche, und der Nullpunkt braucht längst nicht immer in der Mitte der Erzählung zu liegen.

Aber auch ausserhalb der natürlichen bedeutsamen Punkte wird sich das Bestreben zeigen, die Handlung künstlerisch zu gruppieren. Die Art wie ein neues Moment der Handlung einsetzt, lässt sich variieren: a) es kann offen und klar vorgeführt werden, so dass der Leser weiss, was vor sich geht, oder verdeckt, d. h. der Leser versteht zunächst noch nicht, was geschieht, ja er kann systematisch lange Zeit vom Autor auf falsche Fährte gelockt werden. Was geschieht, kann plötzlich einsetzen zur Überraschung des Lesers oder es kann von langer Hand vorbereitet sein; besonders kunstvoll ist eine Technik, die sorgfältig vorbereitet und doch im letzten Moment noch überrascht. b) Für die Verbindung der einzelnen Handlungsmotive sind dann mehrere Möglichkeiten denkbar: die Häufung glücklicher oder unglücklicher Momente oder ihr plötzlicher Wechsel; es kann auch auf eine Szene, die des Helden Schicksal zum Guten

wendet, sofort folgen die Gegenwendung zum Schlimmen; es ist im wesentlichen dasselbe, wenn ohne solch scharfe Wendungen und Gegenwendungen eine Szene mehr zur Schürzung, die nächste mehr zur Lösung eines Knotens beiträgt. c) Auch die Art wie die Ereignisse in Beziehung gesetzt werden zu den Charakteren, gibt zu mancherlei Variationen Anlass: sie können folgen aus der Schuld des Helden, aus der Intrige eines Gegners, sie können auch veranlasst sein durch unglückliche Fügung des Schicksals, ein folgenschweres Missverständnis u. dgl. Eine besonders reizvolle Verknüpfung von Handlung und Charakter wird uns begegnen in einer Figur, die des Helden Geschicke im Geheimen lenkt, in deren Hand alle Fäden zusammenlaufen, ohne dass sie selbst viel hervorträte, die also eine Rolle spielt wie die des Regisseurs auf dem Theater, und die ich daher die Regiefigur nennen möchte.

4) Wir haben die einzelnen Elemente kennen gelernt, über die der Dichter sich klar wird, wenn der Grundplan des Romans zur Ausführung vorschreitet: die Charaktere und die Handlungsmotive. Wir haben auch gesehen, wie sie nutzbar gemacht, wie Charaktere vorgezeigt, Handlungsmotive verbunden werden. Aber mit der Synthese dieser Elemente ist der Roman noch nicht da. Die Synthese vollzieht sich in einer bestimmten künstlerischen Einkleidung, bei der entweder der Autor die Dinge selbst wirken lässt oder mit seiner eigenen Individualität sie gestaltend hervortritt.

Der Roman will nicht die Illusion einer Wirklichkeit werden, die der Mensch vor seinen Augen sich abspielen sieht, er gibt sich vielmehr als Erfindung, die von einem bestimmten Menschen geschaffen ist. Aber diese Erfindung soll doch nicht bloss erscheinen als ein blosses Phantasieprodukt, sondern will auch den Leser davon überzeugen, dass das Geschilderte wahr ist. Das gibt ein interessantes Widerspiel zwischen objektivem und subjektivem Vortrag.

Einerseits strebt der Autor danach, den Ereignissen möglichst den Eindruck objektiver Wirklichkeit zu geben, er fingiert vielleicht eine historische Quelle, aus der er seine Erzählung geschöpft hat, er erstrebt möglichste Realistik, indem er seine Darstellung ausstattet mit allem Detail des realen Lebens, er gibt Briefe, Urkunden, Reden wörtlich, er sucht jede Person so sprechen zu lassen, wie sie in der Wirklichkeit sprechen würde. Und doch kann er es oft nicht lassen, den Vortrag subjektiv zu färben, indem er gelegentlich hervortritt mit kleinen satirischen Bemerkungen und moralischen Kommentaren, indem er Einwände widerlegt und die Wahrheit des Erzählten verteidigt, allgemeine Sätze und kleine philosophische Erörterungen einstreut, Regiebemerkungen einfügt: 'Wir wollen jetzt A. verlassen und sehen, was B. macht' u. dgl. Ausgesprochen subjektive Erzähler sind Cervantes und sein Schüler Fielding; für objektiven Vortrag mag Richardson als Muster dienen. Spätere Kritik mag in dem rein objektiven Nachbilden des Geschauten den Höhepunkt aller Kunst sehen, und es wird gewiss seine Richtigkeit behalten, dass der Künstler bilden soll, nicht reden. Aber man darf nicht vergessen, dass die epische Kunst in ihren Anfängen mündlicher Vortrag eines Sängers ist und dass es eine gewisse Kulturhöhe bedeutet, wenn dieser es wagt, auch selbst zu den berichteten Dingen Stellung zu nehmen, und dass daher subjektiver Vortrag eine durchaus legitime Entwicklung ist. Speziell in einem Roman, der wesentlich komisch wirken soll, wird das plötzliche Hervortreten der Subjektivität des Autors geradezu eine der Hauptquellen der Komik sein, aber es ist in keiner Weise auf den komischen Roman beschränkt.

Der Roman ist eine Geschichte, die berichtet wird, und zwar entweder vom Autor selbst oder von einem oder mehreren seiner Helden; wir haben somit mehrere Erzählungsformen zu unterscheiden. Z. B. a) der Held berichtet selbst; alle Ereignisse werden auf ihn kon-

zentriert, das gibt der Erzählung eine starke Geschlossenheit und Frische. Ein besonderer Reiz lässt sich dadurch erzielen, dass z. B. ein Mensch in höherem Alter seine Jugend schildert und die Ereignisse durch kleine Zwischenbemerkungen einen fortlaufenden Kommentar erhalten, der sehr diskret wirken kann und doch kein subjektives Heraustreten des Dichters erfordert. Diese Erzählungsform hat allerdings den grossen Nachteil, dass sie zur Erzählung eines komplizierten Handlungssystems nicht recht zu brauchen ist. Der Held kann immer nur erzählen, was er selbst erlebt hat. Eine Intrige gegen ihn wird er also überhaupt nicht berichten können. Da muss der Dichter sich damit helfen, dass er den Helden mit dem Gegner zusammenbringt und den letzteren dann seine ganze Vorgeschichte erzählen lässt — ein Hilfsmittel, das oft zu recht unnatürlichen Konstruktionen führt.

b) Oder die Schwierigkeiten dieser ersten Technik werden dadurch vermieden, dass nicht einer selbst erzählt, sondern viele, d. h. z. B. auch der Gegner des Helden; der Roman wird in Briefen gegeben. Es ist dies Richardsons Erzählungsform. Wir werden sie eingehend betrachten und sehen, dass sie zwar viele Vorzüge hat, aber für viele Formen der feineren Seelenanalyse unbrauchbar ist. Sie ist daher auch glücklich modifiziert worden, indem nur einzelne Personen Briefe schreiben, aber die Antworten nicht gegeben werden.

c) Es ist auch der Fall denkbar und — freilich seltener — verwendet worden, dass ein zur Handlung nicht in engster Beziehung stehender Zuschauer die Geschichte berichtet, ein alter Diener, ein Freund u. dgl. Es ist dies eine Erzählungsform, deren Wirkung der ersten ähnlich ist: sie ist konzentriert und lebendig und gestattet leichtes diskretes Kommentieren der Erzählung — aber sie versagt bei einer der wichtigsten Aufgaben des modernen Romans, der Seelenanalyse. Diese oder jene Person des Romans mag der Erzähler gut kennen, alle niemals. Sie wird daher nur da Anwendung finden

können, wo Psychologie zurücktritt und Ereignisse das Wesentliche sind.

d) Die beliebteste Erzählungsform ist darum diejenige geworden, die zwar nicht dieselbe Frische hat wie die drei eben genannten, dafür aber imstande ist, Ereignisse und psychologische Vorgänge gleich eingehend zu berichten und allen Personen der Handlung die gleiche Aufmerksamkeit zuzuwenden, der Erzählungsstil der dritten Person oder Erzählung des Autors. Sie arbeitet allerdings mit einer Fiktion; aber auf der Urstufe des Epos glauben die Zuhörer tatsächlich daran, dass der vortragende Sänger auf irgend eine Weise sich genaue Kenntnis von der Wahrheit des Dargestellten verschafft hat, und das Bewusstsein, dass hier etwas fingiert wird, hat sich so allmählich entwickelt, dass es uns kaum gegenwärtig ist, jedenfalls uns nicht mehr stört. Diese Erzählungsform ist die beliebteste geworden, weil sie die vielseitigste ist. Sie kann von jedem Menschen, von jedem Ereignis mit vollendetster Sachkenntnis sprechen — wir werden nicht danach fragen, woher der Dichter seine Weisheit hat. Bei den vorher genannten Erzählungsformen spricht stets eine menschliche Individualität, deren Eigenheiten, Vorzüge und Schwächen wir kennen gelernt haben, der wir daher auch ganz bestimmte Kenntnisse zutrauen und andere absprechen. Der Dichter dagegen tritt als Individualität entweder gar nicht hervor, oder auch bei subjektivstem Vortrag nur in einer leichten Art, die jedenfalls niemals die Frage nach seiner Menschen- und Sachkenntnis aufkommen lässt. Niemals ist er für uns ein Einzelmensch wie seine Figuren, sondern stets etwas anderes, völlig Inkommensurables; Kenntnisse und Fähigkeiten, über die jene sich erst ausweisen müssen, trauen wir ihm ohne weiteres zu.

Man könnte die ersten drei Erzählungsformen auch die objektiven nennen, weil hier eine der Personen des Ganzen spricht, letztere die subjektive, weil hier der Dichter erzählt. Ich möchte diesen Ausdruck jedoch

vermeiden, weil wir unter subjektivem Vortrag eine Erzählungsweise verstehen, bei der des Dichters Persönlichkeit uns wirklich zum Bewusstsein kommt. Beim blossen Erzählungsstil der dritten Person ('Tom Jones verliess die Stadt und reiste weiter') ist dies jedoch nicht der Fall.

3.

Wir haben bei der grundlegenden Betrachtung, als Grundplan und Ausführung getrennt wurden, von vornherein ein Element ausgeschieden, das bei beiden in gleicher Weise wirksam war, die Auffassung des Objektes und des Lebens überhaupt. Der Romandichter ist nicht nur Autor, sondern auch Mensch, und als Mensch wird er zu den Dingen eine bestimmte Stellung nehmen, die sich auch in seinem Kunstwerk leicht äussern wird. Er ist z. B. gewohnt, alle Dinge an grossen allgemeinen Massstäben zu messen, er wird gern Zustimmung oder Tadel äussern. Oder er wird die Dinge gern von ihrer pathetischen und tragischen oder ihrer komischen Seite schauen. Er wird ein tieferes Verständnis für die Natur haben oder nicht. So gehört es denn zu den typischen Momenten des Romans, dass er — wie jede andere Kunstform — auch eine bestimmte Auffassung seines Autors zum Ausdruck bringt. Wir werden somit zu achten haben

a) auf satirische Züge. In welchen Formen sich die Satire äussert, ist natürlich individuell und vor allem traditionell bestimmt. Wir werden zu achten haben auf ständische Satire, die sich richtet gegen die Angehörigen bestimmter Berufsstände, ethnographische Satire, die es mit nationalen Eigentümlichkeiten zu tun hat, auf Klassensatire, die ganze Schichten der Gesellschaft angreift, und politische Satire, die den Staat als Ganzes trifft. Eine Art positiver Umkehrung der Satire ist die Didaxis, jene zeigt Schäden, diese will heilen und will eine moralische Wirkung der Kunst herbeiführen, die in diesem Sinne unmöglich ist. Dabei werden wir zu scheiden haben *α*) warnende Didaxis. Der moralische Zweck von

beispielsweise Defoe's Moll Flanders soll darin bestehen, dass der Leser sich ihr trauriges Schicksal zur Lehre dienen lässt. Diese Didaxis wird in den meisten Fällen verfehlt sein; denn im allgemeinen wird die ästhetische Freude am schönen Kunstwerk sehr viel eher zur Nacheiferung führen als zum Entschluss, das Gegenteil zu tun; nur eine sehr hoch entwickelte Kunst wird diese Gefahr vermeiden können. Künstlerisch weit höher steht β) die durch Richardson begründete Didaxis der Begeisterung; so gross soll die ästhetische Freude an Clarissa und Grandison sein, dass man hingeht und desgleichen tut. Diese Form der Didaxis rechnet zweifellos mit richtigen Faktoren des menschlichen Seelenlebens, übersieht aber nur, dass gerade die höchste Kunst uninteressiertes Wohlgefallen erzeugt und damit den Nachahmungstrieb ausschaltet. Sie ist sogar ein schwerer Hemmschuh für die künstlerische Entwicklung des Romans geworden: sie führt dazu, in recht äusserlicher Weise stets die Tugend zu belohnen und das Böse zu bestrafen, ja sogar zu einer höchst unnatürlichen Spezialisierung, indem nicht nur die Tugend im allgemeinen, sondern z. B. die spezielle Tugend der Ordnungsliebe mit ihren wohltätigen Folgen zur Nacheiferung angepriesen wird.

b) auf Pathos und Komik. Wir werden darauf zu achten haben, wie das Pathos verhältnismässig spät in Erscheinung tritt, nachdem es lange latent im Roman vorhanden gewesen ist, wie es lange gebunden ist an die Didaxis, und der pathetische Inhalt des Dargestellten stets in den Hintergrund gedrängt wird durch die moralische Ausnutzung der Situation. Wir werden sehen, wie das Pathos allmählich frei wird, wie es mit ganz bestimmten Themen (die verfolgte Unschuld; das Grausige) in den Roman eintritt und mit ihm die Tragik und schliesslich auch die tragikomische Behandlung eines Gegenstandes.

Auch die Komik ist in der Form des Romans jünger als man gewöhnlich zu glauben geneigt ist; aber seit Fielding sie in dieser Kunstform zur Herrschaft brachte,

hat sie sich reich entwickelt. Ich unterscheide drei verschiedene Ausdrucksformen

α) Komik der Situation,
β) Komik des Charakters,
γ) subjektive Komik.

Wenn Pfarrer Adams in den Schweinekoben gestossen wird, so ist das Komik der Situation. Wenn ein Mensch wie Fieldings Oberst Bath aus jeder harmlosen Bemerkung eine Beleidigung herausliest, so ist das Komik des Charakters. Bei der α) Situationskomik wird weitere Spezialisierung nicht nötig sein, wir werden nur zu achten haben auf ihre groteskeren und ihre feineren Erscheinungsformen, welch letztere sich meist der Charakterkomik nähern; bei β) der Komik des Charakters werden wir scheiden die verschiedenen Menschengruppen, an denen die Komik sich zu äussern pflegt. Das sind einerseits die naiv-einseitigen Menschen, deren Charakter eigentlich nur durch ein Moment bestimmt wird, das sich bei jeder Gelegenheit, auch wo man es am wenigsten erwarten sollte, in derselben Weise äussert: die Geizigen, die Pedanten usw. Andrerseits die Menschen mit dem komischen Widerspruch zwischen Sein und Schein in ihrem Wesen. Das sind zunächst die Alten, die da jung erscheinen wollen und vielleicht sogar auf Freiersfüssen wandeln, die Frommen, die nur verkappte Heuchler sind, oder die Feiglinge, die stets mit dem Säbel rasseln — sämtlich alte Typen der Literatur. Durch den Einfluss von Cervantes sind hinzugetreten feinere Ausprägungen dieses Gegensatzes: der lächerliche Mensch, der doch ein Held ist, wie Don Quijote (‘seltsamer Held’), und der niedrige, auch stark egoistisch gesinnte Mensch, der doch dabei ein guter Kerl ist wie Sancho Pansa (‘guter Egoist’).

γ) Ein Wort der Erläuterung wird noch bedürfen der dritte Fall der subjektiven Komik. Wenn ein Humorist uns versichert, dass eine Mücke ein grosses und der Elephant ein kleines Tier sei, so ist das etwas völlig anderes als Situations- oder Charakterhumor. Es sugge-

riert uns für einen Moment eine Quantitätsvorstellung, die seine rein subjektive Meinung ist und die in grellem Gegensatz steht zum objektiven Befund. Ebenso ist es eine subjektive Qualitätsverschiebung, wenn er behauptet, dass die moderne Kultur zu Grunde geht, weil die edle Kunst des Lügens allmählich ausstirbt — bis auf weiteres pflegt die menschliche Kultur noch mit der Lüge die Qualitätsvorstellung des Schlechten zu verbinden. Beide Arten des subjektiven Humors werden wir im englischen Roman häufig finden und ebenso eine dritte, deren Wirkung darauf beruht, dass sie möglichst verschiedenartige Vorstellungen in engste Gemeinschaft bringt, wenn z. B. Pfarrer Adams seine Brille und damit seinen würdevollen Ernst aufsetzt oder es von Mrs. Trunnion heisst, dass sie etwas zu reichlich geladen ist mit Alkohol und Frömmigkeit (Kongruenz des Inkongruenten). In diese Gruppe wird schliesslich als vierte Erscheinungsform gehören das Wortspiel.

Hier sei noch hinzugefügt, dass ich den Humor nicht von der Komik zu sondern gedenke. Beides ist nach der Terminologie der modernen Ästhetik nicht dasselbe; Humor ist eine Charaktereigenschaft, die imstande ist, den Gegensätzen des Daseins eine heitere Seite abzugewinnen; diese Gegensätze können mitunter aber auch recht ernster, ja tragischer Natur sein; andrerseits enthalten gewisse Erscheinungsformen der Komik, wie die groteske Situationskomik nichts Humoristisches. Aber in der Charakterkomik wird stets etwas Humoristisches zu finden sein — denn nur der Humorist wird über einen Don Quijote oder Sancho Pansa lachen können, und in der subjektiven Komik — mit Ausnahme des im allgemeinen selten begegnenden Wortspiels — auch. Was wir an Komik antreffen werden, wird in weitaus den meisten Fällen humoristisch sein; und in weitaus den meisten Fällen wird der Humor auch komisch sein; dass er sich auch einmal an ernsten Gegenständen äussert, ist eine so seltene Erscheinung, dass sie wohl angemerkt werden muss, aber um ihretwillen nicht

eine Einteilung aufgestellt werden kann, die für die weitaus grösste Zahl aller Fälle doppelte Registrierung nötig machen würde. Ich werde daher sprechen stets von Situationskomik, aber statt Charakter- und subjektiver Komik in geeigneten Fällen auch das Wort 'Humor' brauchen.

c) Wir werden darauf zu achten haben, an welchen Objekten und in welcher Ausprägung (vermischt mit anderem, z. B. antiquarischer Gelehrsamkeit oder Didaxis) sich das Naturgefühl in unsern Romanen äussert.

Die vorstehenden Auseinandersetzungen haben zu folgendem Schema geführt.

I. Grundplan: a) Literarischer Typus und b) Konstruktionsmotive.

II. Ausführung: 1. Rollen. 2. a) Charaktere und Charakterisierungskunst, körperliche Beschreibung, b) Handlungsmotive und Führung der Handlung. 3. Vortrag: Objektives und Subjektives, Erzählungsform.

III. Auffassung: 1. Satire und Didaxis. 2. Pathos (mit Tragik, Tragikomik) und Komik (Humor). 3. Naturgefühl.

In der Praxis werden wir aus Nützlichkeitsgründen von diesem aus der Genesis des Romans gewonnenen Grundschema etwas abweichen müssen. Die Handlungsmotive (II 2 b) werden zu den Konstruktionsmotiven (I b) gestellt werden müssen, da öfters erst die Untersuchung zeigen wird, welche Handlungsmotive konstruktive Bedeutung haben. Ferner würde es wohl unserm genetischen Prinzip entsprechen, zunächst die einzelnen Rollen zu untersuchen, in denen Handlung und Charakter noch nicht getrennt sind, aber in der Praxis wird es besser sein, Rollenverteilung mit den Charakteren zusammen zu besprechen, da im allgemeinen das in der Rolle am prägnantesten hervortretende Element doch der Charakter sein wird, nicht ihre Stelle in der Handlung. Drittens wird es wohl erlaubt sein, den umfangreichsten Abschnitt II in seine

Unterabteilungen aufzulösen. Wir erhalten somit folgendes, für die Ausführung massgebendes Schema:

I. 1. Grundplan des Romans (s. S. 9). 2. Konstruktionsmotive (s. S. 11). 3. Handlungsmotive (s S. 14), auch bloss 'Motive' genannt.

II. 1. Rollenverteilung (s. S. 12).
2. Charaktere (s. S. 12).
3. Charakterisierungskunst (s. S. 13).
4. Körperliche Beschreibung (s. S. 14).

III. Führung der Handlung (s. S. 14).

IV. Vortrag (objektive und subjektive Elemente; s. S. 16).

V. Auffassung. 1. Satire und Didaxis (oder umgekehrt; s. S. 20).
2. a) Pathos (mit Tragik), dazu Tragikomik (s. S. 21).
b) Komik und Humor (s. S. 21).
α) Situationskomik, β) Charakterkomik (und -humor), γ) subjektive Komik (und Humor).
3. Naturgefühl.

Dies Schema wird, denke ich, im Laufe der Untersuchung mit genügender Deutlichkeit hervortreten, wenn auch hier und da bei Autoren, über die weniger zu sagen ist, im Interesse der Kürze einige Zusammenziehungen und kleine Umstellungen unvermeidlich sein werden. Namentlich wird es öfters Zeit und Raum sparen, wenn die Untersuchung der Rollenverteilung, bei der sich oft besonders deutlich zeigt, zu welchem Grundtypus der Roman gehört, vom Anfang des II. zum Schluss des I. Abschnittes herübergezogen wird.

## III.

Nachdem wir gesehen haben, auf welche Gesichtspunkte bei der Betrachtung eines Romans zu achten ist, entsteht die Frage, wie ist der Stoff zu begrenzen:

1) Zunächst ergibt sich eine natürliche zeitliche Begrenzung durch die beiden Namen Defoe und Dickens. Was vor Defoe liegt, ist zurzeit noch nicht übersehbar.

Neugedruckt sind zwei Abenteuerromane, Nash's Jack Wilton aus dem 16., Head's und Kirkman's English Rogue aus dem 17. Jahrhundert. Beide werden gelegentlich herangezogen; aber die Zahl der Abenteuerromane aus jener Zeit ist doch so erheblich, dass es nicht möglich ist, auf Grund dieser beiden Proben den Abenteuerroman vor Defoe zu beurteilen. Ferner liegen vor Defoe noch eine ganze Menge anderer Ansätze, die sicherlich weiter gewirkt haben, aber vorläufig noch gar nicht übersehbar sind. Einer darunter ist besonders wichtig: der heroisch-galante Roman, den Sidney's Arcadia repräsentiert. Es wird sich bei der Betrachtung des Sensationsromans (Walpole, Radcliffe) zeigen, dass diese Gattung eine eigenartige Modernisierung des Romans vom Arcadia-Typus ist. Studien im Katalog des Britischen Museums haben mich überzeugt, dass dieser Romantyp während des ganzen 17. Jahrhunderts bis zur Fieldingzeit in England gepflegt worden ist. Den Roman des 17. Jahrhunderts mit in die Darstellung einzubeziehen und einen so wichtigen Romantypus dabei zu übergehen, wäre methodisch daher verfehlt. So muss Defoe die eine Grenze sein. Da aber die eigentliche Entwicklung erst mit Richardson und Fielding beginnt, so wird er gewissermassen als Einleitungskapitel mehr summarisch behandelt werden können.

Die andere Grenze bildet Dickens. Wir werden sehen, dass während des 18. Jahrhunderts zwei Romantypen stets nebeneinander hergehen:

a) Der (Defoe)-Fieldingsche Typus, der alte Abenteuerroman. Reichbewegte Handlung, viel subjektiver Vortrag, gut gegliederte Handlung, viel Satire und Milieu, viel Humor.

b) Der Richardson-Goldsmithsche Typus, der — wohl schliesslich auf französischen Vorbildern beruhende — Persönlichkeitsroman: wenig Handlung, dafür eingehende Psychologie, ganz überwiegend objektiver Vortrag, wenig Gliederung der Handlung, Didaxis statt Satire, Pathos und Tragik statt Humor.

Beide Typen streben während des ganzen 18. Jahrhunderts immer wieder nach Vereinigung, wie wir schon bei Goldsmith, dann im sozialen Roman deutlich sehen werden. Sie bleiben aber doch wesentlich getrennt. Die Synthese tritt ein zunächst in der Erweiterung und Verschmelzung beider Typen zum historischen Roman bei Walter Scott, ohne diesen historischen Hintergrund erst bei Dickens im Oliver Twist und bei allen seinen weiteren Romanen: spannende Handlung und starke Psychologie, der Vortrag ist seltsame Mischung von stärkster Objektivität und subjektiven (meist moralischen) Reflexionen, kunstvolle Führung der Handlung, überall Satire und Didaxis, überall stärkstes Pathos und reichster Humor.

So bildet Dickens die natürliche andere Grenze, zumal die durch ihn vollzogene Vereinigung beider Typen für den englischen Roman der späteren Zeit mehr oder weniger charakteristisch bleibt. Von den wichtigeren Autoren, die vor Dickens zu schreiben anfangen, schliesse ich nur einen aus, Bulwer, weil nur seine Anfänge vor Dickens liegen, diese aber — wie der Versuch gelehrt hat — ohne die späteren Werke ein ganz einseitiges Bild ergeben.

2) Es fragt sich weiter, welche Autoren in der Periode Defoe—Dickens auszuwählen sind. Absolute Vollständigkeit ist natürlich in Deutschland nicht zu erreichen; sie ist auch in einer Darstellung, die von der Kunst des englischen Romans handelt, nicht nötig; denn neue Kunstmittel oder wichtige Variationen alter bringen immer nur die grossen, bedeutenden Persönlichkeiten der Literatur zuwege; wir werden sogar sehen, wie überraschend gross die Macht des Typischen ist bei einem so bedeutenden Kopf wie Walter Scott. Da gehe ich nach zwei Gesichtspunkten vor:

a) Ich scheide aus alle Seitenschösslinge des Romans, die nichts zu tun haben mit der Hauptentwicklung.

*α*) den utopistischen Roman, der schliesslich (d. h. allerdings mit manchen Zwischengliedern) zurückgeht auf

Plato und Morus: es fallen also Swift (Gulliver) und seine Nachahmungen.

β) den — mit antiken Reminiszenzen (Lucian usw.) stark gemischten — Seitenschössling des spanischen Abenteuerromans, der da handelt von den Adventures of a Guinea (Johnstone) oder eines Atomes (Smollett). Uns interessiert der Abenteuerroman, der von der blossen Erzählung von Abenteuern zur Charakterdarstellung sich auswächst, nicht diese Nebenerscheinung, die im Gegenteil immer mehr in einzelne satirische und immer kunstloser werdende Einzelszenen voll politischer Invektive auseinander fällt.

γ) den orientalischen Roman, eine ganz isolierte, im 19. Jahrhundert wieder verschwindende Erscheinung: Johnson's Rasselas, Beckford's Vathek.

b) Im übrigen sind alle Romantypen des 18. Jahrhunderts zu behandeln in charakteristischen Erscheinungen. Wo die Auswahl schwanken kann, ist der zeitlich ältere dem zeitlich jüngeren Autor vorzuziehen; jedenfalls aber ist keine bedeutendere literarische Persönlichkeit auszuschliessen, von der man annehmen kann, dass sie traditionbildend gewirkt hat. Möglichst anzustreben war Vollständigkeit des Materials in diesem Umfange; ich habe mir Mühe gegeben, alle Romane der behandelten Autoren durchzuarbeiten. Ich habe in einigen Fällen (Burney, Godwin, Hook) davon absehen müssen, weil auch durch Vermittlung der Auskunftstelle für deutsche Bibliotheken sie nicht sämtlich zu erreichen waren. Wo ich bei sehr umfangreichen Autoren (Scott, Marryat) meine Darstellung nur auf einer Auswahl von Romanen basiere, habe ich gleichwohl alle (wenn auch nicht sämtlich gleich eingehend) durchgesehen und von der Darstellung nur darum etwa ein Drittel ausgeschlossen, um nicht allzuviel wiederholen zu müssen. Die Zahl der behandelten Autoren (19) und der genau durchgearbeiteten Romane (85) dürfte genügen, um in den abgesteckten Grenzen ein zuverlässiges Bild von der Technik des Romans im 18. Jh. zu entwerfen.

**Defoe.**

Kapitel 1.

## Defoe.

Die Anfänge des englischen Romans warten immer noch auf ihren Historiker. Vor der Hand sehen wir allerhand Ansätze seit dem Ende des 15. Jahrhunderts, können Entwicklungen verfolgen ein oder zwei Jahrhunderte lang; aber ein klares Gesamtbild, wie die einzelnen Fäden sich verschlingen und der Roman der Aufklärungszeit aus den Anfängen der Renaissanceperiode sich entwickelt, will sich zunächst noch nicht gewinnen lassen.

Eine grosse Strömung knüpft unmittelbar an die Vergangenheit an. Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts werden die alten Versromane von König Arthur, von Karl dem Grossen und vom Trojanerkrieg in Prosa umgegossen. Der alte französische Einfluss macht sich auch in dieser Wiederbelebung der mittelalterlichen Sagenstoffe geltend, und als neuer Faktor tritt Spanien in die Literaturgeschichte seines grossen Feindes ein; die spanischen Romanheroen Amadis und Palmerin werden Helden auch der englischen Prosa. Und von Spanien wie Italien her kommt nach England der neue erhabene Prosastil, der die hohen Charaktere, Gefühle und Stimmungen des alten Romans kleidet in eine moderne, hochgestimmte und künstlich verzierte Form, und so das Ideal der Renaissance, gleiche Schönheit von Äusserem und Innerem, auch hier zu verwirklichen sucht. Dieser neue Roman, der von Sidneys Arcadia an bis zur Restauration der Stuarts hin die englische Literatur beherrscht und im Laufe der Zeit starke französische Einflüsse aufnimmt, stellt trotz all seiner Schwächen eine gewisse Höhe der Literatur-

entwicklung dar. Zwar ist er noch breit bis zur Unförmlichkeit wie sein Ahnherr, das mittelalterliche Epos, er ist mit Schmuck der Rede überladen bis zur völligen Vernichtung des Sinnes; aber er weiss doch eine Fülle von Ereignissen unter einheitliche Gesichtspunkte zu bringen, eine Intrige auszuspinnen, Konsequenzen zu ziehen, das Walten freundlicher und feindlicher Mächte im Weltlauf darzustellen. Und in der Charakteristik der handelnden Personen herrscht gewiss eine arge Eintönigkeit; aber wenigstens in Frankreich, in den Romanen der Damen Scudéry und Lafayette, sind psychologisch bedeutsame Situationen geschickt erfasst und ausgebeutet. Auch die Geschichte vergangener Zeiten und die satirische Beleuchtung der Zustände des eigenen Vaterlandes finden in seltsamem Durcheinander bereits in ihm Platz.

Wichtiger als dieser heroisch-galante Roman sind jedoch neue Gattungen, die in der Humanistenzeit in England aufspriessen. Einmal die italienische Novelle, deren Verhältnis zur modernen englischen Novelle noch der näheren Bestimmung harrt, dann zwei antike Gattungen: der höfische Erziehungsroman in Art der Kyropädie und der alte Schelmenroman, wie ihn Petronius begründet hat. Ersterer ist für die Folgezeit von geringerer Bedeutung; zwar wird er von Lyly im Euphues in die englische Literatur übernommen; aber erst anderthalb Jahrhunderte später wird das Motiv der Erziehung mit dem Tom Jones Gemeingut des englischen Romans, und zwar auf gänzlich anderem Wege. Nicht von dem Euphues ist Fielding beeinflusst, sondern von dem Schelmenroman, der ebenfalls im 16. Jahrhundert in England heimisch wurde. Der Jack Wilton von Thomas Nash ist der erste englische Übeltäter als Held eines Romans; wahrscheinlich beruht schon er selbst auf dem Vorbilde eines spanischen Schelmentyps, des picaro; sicher aber weisen seine Nachkommen deutliche Spuren spanischen und französischen Einflusses auf. Schliesslich sind noch zu nennen andere heimische Gattungen, die realistische Handwerkernovelle

Deloneys, die erbauliche Puritanererzählung Bunyans, und allem Anschein nach hat der werdende Roman starke Einflüsse in sich aufgenommen aus einer ganz anderen Gattung, der Nachbildung der antiken Charakterzeichnung bei Overbury und anderen.

Das Ergebnis dieses Wachstums liegt klar zu Tage in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts. Zwei grosse Namen, Richardson und Fielding, stehen an der Spitze zweier Entwicklungsreihen, die das gesamte Jahrhundert hindurch sich getrennt fortsetzen, noch in unseren Tagen ihre typischen Entsprechungen finden, aber auch eine Mischgattung erzeugt haben, in der sich die Technik beider vereinigt. Aber schon eine Generation früher ist die neue Kunst im Werden und tritt greifbar zu Tage bei einem Manne, der viel zu viel und zu eilig produzierte, um wirklich Grosses und Ausgereiftes zu schaffen, der viel zu schmiegsam und egoistisch-berechnend ist, um der Kunst neue Bahnen zu weisen, aber gerade darum das Unfertige und noch nach Gestaltung Strebende der damaligen Romankunst deutlich zum Ausdruck bringt, Daniel Defoe.

Eine Spezialuntersuchung über Defoe würde unter seinen Romanen mindestens zwei Gruppen unterscheiden müssen, die Seeromane und die Schelmenromane, deren literarische Herkunft wahrscheinlich nicht ganz dieselbe ist. Für die Wirkung auf die Folgezeit ist diese Unterscheidung belanglos, da der spätere Seeroman (Smollett, Marryat) eine deutliche Abzweigung aus der grösseren Gattung des Abenteuerromans darstellt. Und für alle Punkte der typischen englischen Romantechnik verhalten sich die beiden Gruppen gleich, so dass sie in dieser Betrachtung wohl als eine einzige gefasst werden dürfen.

## I.

Im Robinson Crusoe (1719) hat Defoe den Roman geschaffen, der zunächst den Grundplan des spanischen

Schelmenromans in England — wo er ja gewiss nicht neu war — für alle Zeiten akklimatisierte. Wie im Lazarillo und im Guzman d'Alfarache, wie schon bei Nash und Head, steht im Mittelpunkte des Romans das abenteuerreiche und schliesslich doch glücklich endende Leben eines Menschen bürgerlicher Herkunft, dessen Charakter zunächst unwesentlich bleibt. Mag der Dichter ihm auch deutliche menschliche Züge verliehen haben; das ist mehr absichtslos geschehen: nicht menschliches Wesen, sondern menschliches Leben soll den Leser interessieren. Und so ist es auch im Kapitän Singleton (1720), Moll Flanders und 'Oberst' Jack (1722), Roxana (1724). In allen Fällen ist es die Fülle der Abenteuer, der Reichtum des menschlichen Lebens, auf denen die Wirkung beruht. Da finden sich nun die altbeliebten — auch im Schelmenroman, z. B. im Guzman d'Alfarache, schon längst üblichen — Motive des heroisch-galanten Romans: Kampf, Gefangenschaft, Schiffbruch, Leben in der Ferne unter fremden Völkerstämmen, Seeraub usw., nur alles nicht heroisch, sondern bürgerlich-realistisch dargestellt; statt übernatürlicher Kämpfe tritt an den Helden das Problem heran, wie er draussen auf einsamer Insel sich vor Hunger und Kälte schützt; er erlebt seine Abenteuer nicht auf der Ritterfahrt zu einer berühmten Prinzessin, sondern als Kaufmann wie Robinson, als Seeräuber wie Singleton, als Soldat, Pflanzer und Sklavenhalter wie Jack. All diese Abenteuer werden zusammengehalten nur durch die Person des Helden. Es fehlt in diesen Romanen so gut wie ganz das grosse Hauptmotiv des heroisch-galanten Romans, die Liebe. Weder im Robinson noch im Singleton spielt ein Weib eine irgendwie nennenswerte Rolle, und wenn 'Oberst' Jack auch das Unglück hat, dreimal eine schlechte Frau zu finden, die ihn betrügt oder sich dazu noch dem Trunke ergibt, so zeigt der letztere Zusatz schon, wie weit wir von heroischer Sphäre entfernt sind; die Liebe ist nur einer der vielen Wechselfälle seines Lebens, nicht interessanter als z. B. seine Diebespraktiken

und Handelsspekulationen; ja sogar wo Liebe die entscheidende Rolle im Leben eines Weibes spielt, wie bei der Diebin Moll Flanders und der Kurtisane Roxana, ist sie nicht wichtiger oder ausführlicher behandelt, als irgend ein anderes Ereignis des Lebens. Nicht was der Mensch fühlt, sondern was er erlebt, ist wichtig.

## II.

Unter diesen Umständen spielt die Charakterzeichnung in der neuen Romangattung zunächst noch gar keine Rolle. Aber ebenso wie im heroisch-galanten Roman musste sie auch hier sich entwickeln. Will der Romandichter die Abenteuer seines Helden wirklich glaubhaft gestalten, so kommt er ohne weiteres zur Motivierung und damit zur Charakteristik. Und dazu bot der realistische Abenteuerroman ganz besondere Möglichkeiten, da er sich nicht beschränkt auf eine besondere Bevölkerungsschicht oder einen Charaktertypus in der Art des heroisch-galanten Romans, der ja fast ausschliesslich die Vornehmen nach Herkunft und Charakter behandelte. Der heroisch-galante Roman hat niemals ganze Menschen zeichnen gelernt, denn durch seine stoffliche Beschränkung kommt er niemals dazu, grössere Kontraste nebeneinander aufzurollen; was er geleistet hat, ist eine genaue Durcharbeitung und — in seinen besten Leistungen — auch künstlerische Bewältigung eines Problems, der Liebesleidenschaft. Für den Abenteuerroman dagegen, der in allen Ständen spielt, für den der schlechte Mensch ebenso interessant, eher noch interessanter ist als der edle, ergeben sich die mannigfachsten Gegensätze menschlicher Charaktere. Während so der heroische Roman niemals hinausgekommen ist über die Behandlung einzelner psychologischer Situationen, dringt die jüngere Gattung vor über die Situation hinaus zur Erfassung des ganzen Charakters. Bei Defoe sehen wir die ersten Anfänge dieser Entwicklung.

Defoes Charakterschilderung ist allerdings noch ganz

im Werden. Bei all seinen Nebenpersonen ist er nicht hinausgekommen über die anschauliche Schilderung einer einzelnen Charaktersituation. Ganze Charaktere gelingen ihm nur bei seinen Hauptpersonen, und auch da ist seine Charakteristik einförmig. Sie gehören sämtlich zu einem einzigen Typus, der allerdings im Laufe der Zeit eine bedeutsame Entwicklung aufweist.

Robinson Crusoe stellt bereits einen interessanten Widerspruch dar, der dann mit einiger Modifikation bei Defoe ständig wiederkehrt. Er ist ein Draufgänger und ein Asket zugleich. Das erste musste er sein, um im Roman zu interessieren, das zweite Element dürfte aus des Puritaners Defoe eigener Erfahrung stammen. Sünde ist es in seinen Augen, wenn man eine Seereise unternimmt: das heisst Gott versuchen, oder wenn man in der Notwehr Indianer tötet: das ist gegen die christliche Sanftmut; und doch soll dieser Held nicht in einem abgelegenen Dorfwinkel sein Dasein fristen, sondern das Unerhörteste an Abenteuern erleben. Das zu zeigen, ist Defoe freilich nicht gelungen. Er hat zu dem Hilfsmittel greifen müssen, das für primitive Kunst das einzig mögliche ist. Der Robinson ist eine epische Moralität, in der der Held so viel handelt, als nötig ist, um den Leser zu interessieren, und zwischen zwei bedeutsamen Taten so viel bereut, als nötig ist, um fromm zu sein. Und am Schlusse siegt dann die Gottseligkeit: wie es dem Asketen geziemt, benutzt Robinson seine letzten Jahre, um sich in der Stille einer gutbürgerlichen Existenz auf das Jenseits vorzubereiten.

Im Kapitän Singleton wagt Defoe sich zum zweiten Male an das Problem. Wieder haben wir die Technik der alten Moralitäten, sogar noch genauer; nicht nur ein Schwanken zwischen zwei Prinzipien, sondern geradezu die Zweiteilung des Lebens in eine böse und in eine gute Epoche. Sogar, um die Ähnlichkeit noch enger zu machen, einen guten Berater — William der Quäker — der im entscheidenden Augenblick an ihn herantritt und ihn für

das Gute gewinnt, und ein unmittelbares Eingreifen göttlicher Vorsehung. Ein Donnerschlag in tropischer Hitze lässt Singleton an sein verfehltes Leben denken. Aber im ersten Teile des Romans entspricht dem 'Vater Gnade' kein Vice, sondern hier wird die Schlechtigkeit des Helden aus dem Milieu heraus erklärt.

Singleton wächst auf ohne jede moralische Erziehung, zuerst unter Zigeunern, dann unter portugiesischen Seeleuten, die ihm nur ein abstossendes Bild menschlicher Verkommenheit zeigen. Dass er unter solchen Umständen zum Seeräuber und fast zum Mörder wird, ist klar. Er ist kühn, heissblütig, optimistisch, weil jede religiöse Furcht ihm fehlt. Aber ein bedeutsamer Fortschritt findet sich in diesem Roman: Defoe erkennt, dass es in der menschlichen Natur Unterströmungen gibt. Singleton steht doch etwas höher als seine Kameraden, er zeichnet sich vor ihnen mindestens aus durch ein unbezähmbares Verlangen nach Wissen (64); es fehlt ihm zwar an jeder feineren Moral, aber doch auch an der niedrigen Brutalität seiner Umgebung. Noch deutlicher zeigt sich die entgegengesetzte Unterströmung in seiner zweiten Periode: er bereut von ganzem Herzen — aber trotz aller Gewissensbisse kann er sich doch nicht entschliessen, auf das unrecht erworbene Gut zu verzichten; er kehrt nach England zurück als der reich gewordene Bösewicht, der versucht, mit seinem Reichtum Gutes zu tun.

Noch deutlicher ist die Mischung von Gut und Böse in dem Quäker William Walters. Er ist ein Mensch mit einer Mischung von Frömmigkeit und Egoismus. Er lebt unter den Seeräubern und ist die Seele jedes Unternehmens — aber er ist nur ihr Arzt, nicht der Teilnehmer ihrer Taten, und niemals hat er ihnen direkt einen Ratschlag gegeben, niemals ihnen geholfen, unrecht Gut anzurühren. Wenn er aber einen Anteil an der Beute erhält, weil ein rechtzeitig hingeworfener Witz von ihm die ganze Situation gerettet hat, so ist dies eben nur unverdientes Glück. So bringt ihm der Seeraub ein

Vermögen, ohne dass er doch je an einem Piratenkampfe teilgenommen hätte. Schliesslich sieht er aber doch ein, dass es für das Heil seiner Seele nur förderlich sein kann, wenn er sich nach der Heimat zurückbegibt. Er kehrt zurück — mit dem zu Unrecht erworbenen Mammon, da es ja jetzt leider nicht mehr möglich ist, die rechtmässigen Besitzer ausfindig zu machen — zu einer Schwester, die taktvoll genug ist, niemals eine indiskrete Frage nach der Herkunft seiner Schätze zu stellen. All diese Menschen sind keine Heuchler: es hat etwas Rührendes, den Mut zu sehen, mit dem William sich aller Unterdrückten annimmt, wie er wiederholt Gefangene vor der Barbarei der Matrosen rettet. Er ist ein braver Mensch und frommer Christ — bis auf solche Fälle, wo es grausam wäre gegen sich und andere, einen Kompromiss nicht zu schliessen.

Eine ähnliche Kompromissnatur — nur auf anderem Gebiete — ist die brave Quäkerin der Roxana; ehrbar und moralisch, aber zu einem guten Zwecke, z. B. für ihre Freundin, gilt ihr jede Notlüge als erlaubt. Der nächste Schritt der Entwicklung besteht nun darin, dass die einmal geschaute Gestalt wieder erkannt wird auch ohne die Verbindung mit christlichen Anschauungen, in der sie zuerst sich dem Blicke zeigte. Zwei Jahre nach dem Singleton erscheinen Moll Flanders und Oberst Jack. Bei Moll Flanders ist erstens das speziell puritanische Element des William ersetzt durch das weniger auffällige allgemein-christliche. Daneben tritt bereits ein anderer Hebel des Guten hervor, der für Defoes Weiterentwicklung bedeutsam wird, eine gewisse innere Vornehmheit ohne christliche Einkleidung; zweitens aber ist hier das egoistische Element des Charakters deutlich die Hauptströmung, alles andere nur zeitweilige Unterströmung. Aber schon hier ist zu bemerken, dass Defoe dem Problem nicht mehr ganz gewachsen ist, wenn es sich auch nur ein wenig aus dem religiösen Geleise entfernt. Moll Flanders wird auf die Bahn des Lasters getrieben durch erbliche Anlage und erste Jugendeindrücke — wie Singleton. Dazu

ist ihr angeboren ein seltsamer Hang zum Vornehmen — das kleine Mädchen will *a gentlewoman* sein, noch bevor es recht weiss, was das bedeutet. Dies Motiv wird hier gleich zu Anfang angeschlagen mit deutlicher Symbolik. Die Aussicht auf Gold macht sie zur Geliebten eines reichen jungen Mannes, der Wunsch nach auskömmlicher Versorgung dann zur Gattin seines Bruders — trotz deutlicher religiöser Skrupel. Sie sinkt herab — die Übergänge sind schon sehr undeutlich — zur Abenteurerin, zur Diebin und gelegentlich auch zur Dirne; aber beim ersten Diebstahl flieht sie voll wahnsinniger Angst durch die Strassen, als schon alle Gefahr längst verschwunden ist. Sie sinkt tiefer und tiefer, wird zur Meisterin des Taschen- und Ladendiebstahls, wird allmählich gefühllos dagegen, dass ein Mann nach dem andern sie besitzt. Aber sie bleibt doch *a gentlewoman*: männlicher Edelmut rührt sie tief: sie opfert ihr letztes Geld dem Manne, der sich in ihr getäuscht hat und sie es doch nicht entgelten lässt (83). Sie hat Mitleid mit dem Gemahl, der sie heiratet, ohne von ihrem Vorleben — und -lieben — zu wissen (98), tiefes Mitleid mit den Opfern ihrer Diebstähle (104, 112). Hier hört dann aber die Psychologie auf, und eine Entwicklung ganz in der Art des zweiten Teils des Singleton tritt ein: in höchster Not und Todesgefahr erfolgt die Bekehrung, und wie dort mit bedenklicher Anpassung an die äusseren Umstände; das Laster wird ehrbar, geht ausser Landes — nach Virginien — und freut sich dort seines Erfolges.

Beim 'Obersten' Jack tritt dann das religiöse Element ganz zurück; damit wird aber die Charakteristik noch weniger scharf. Als einzig hemmender Charakterzug findet sich auch bei ihm eine gewisse innere Vornehmheit; er ist der 'Oberst' unter den Dieben. Auch hier die Erklärung des Charakters — wenigstens teilweise — aus dem Milieu: er ist ohne jede Erziehung aufgewachsen auf dem Pflaster der Grossstadt; dass das Gewerbe des Diebes etwas anderes sein sollte, als das eines

anderen Standes, ist ihm nie eingefallen. Aber schon als kleiner Junge hält er es für seine Pflicht, dem Bestohlenen den Teil des Raubes zurückzugeben, den die Diebe nicht verwenden können (21). Er lebt vom Taschendiebstahl; aber mit Einbrechern lässt er sich nicht gern ein. Er steht etwas über ihnen, flucht und trinkt nicht — er hält sich für einen Gentleman (63). Deshalb empört es ihn, wenn seine Genossen einsame arme Frauen berauben, und einer armen Witwe bringt er getreulich ihr Geld wieder und bittet sie im Namen des Täters um Verzeihung — ohne freilich sich als Täter zu bekennen (90 f.) — und auf seiner virginischen Pflanzung zeigt er seinem Brotherrn, dass man Neger auch menschlich behandeln kann (139 ff.). Hier ist dann die Psychologie zu Ende; rein äusserliche Nachwirkung der Puritanerfigur ist es, wenn auch hier, ohne jede Vorbereitung, die religiöse Bekehrung (183 ff.) mit entsprechender Anpassung an die materiellen Lebensnotwendigkeiten am Ende steht.

Schliesslich aber hat Defoe die religiös-puritanische Hülle des zwiespältigen Menschen ganz abgestreift; und hier ist er dann ganz gescheitert. In seiner Roxana — zwei Jahre nach Moll Flanders — wollte er anscheinend nicht die Puritanerin zeichnen, auch nicht die fromme Christin, sondern einfach das Weib, das trotz alles Widerstrebens durch die Folgen eines ersten Fehltrittes ins Verderben gerissen wird. Aber weder wird die Charakteranlage klar, die Roxanas Verderbnis wird, noch die Seiten ihres Wesens, die den Sturz noch aufhalten. Gelegentlich ist angedeutet eine gewisse Vornehmheit des Charakters — und auf der anderen Seite der niederdrückende Einfluss des Dirnentums. Gut gelungen sind psychologische Einzelszenen, so die Geschichte von Roxanas erster Verführung, die Defoe sehr eingehend schildert und menschlich begreiflich macht. Der zweite Fehltritt ist schon leichter; aber noch längst ist sie nicht zur gewöhnlichen Kurtisane geworden. Sie wirkt veredelnd auf ihren Liebhaber; und wie eine 'schöne Seele' des gleichzeitigen

französischen Romans bekommt sie es fertig, ihren Liebhaber zu bitten — allerdings nicht ganz ohne die innere Hoffnung, er werde ihr nicht willfahren — sie selbst zu verlassen und zu seiner legitimen Gemahlin zurückzukehren (113 f.). Und sie ist ganz im Gegensatz zu ihrem späteren Verhalten weit davon entfernt, eine unnatürliche Mutter zu sein. Mit wirklichem Schmerz trennt sie sich von ihren Kindern (16), sie forscht nach ihnen und unterstützt sie heimlich (201 ff.) und wiederholt zeigt sie aufrichtige Reue über ihr verfehltes Leben (49. 134). Aber sie ist eine Dirne geworden — sie kann der moralischen Ansteckung ihres Berufes nicht entgehen, obgleich sie ihrem Charakter nach über ihn herausragt. Sie führt ihre Dienerin Amy ihrem Geliebten zu — ihre Liebe ist noch selbstloser Aufopferung fähig — aber sie zeigt sich bereits in den Formen gewöhnlichsten Dirnentums (S. 46 ff.). Ganz gesunken ist sie erst, nachdem auch der zweite sie verlassen hat und sie nunmehr eine vorteilhafte Heirat ausschlägt, um Dirne bleiben zu können und um ihr Geld nicht in Gefahr zu bringen. Aber Defoes Charakterisierungskunst versagt hier völlig. Ebenso unvermittelt sind dann weitere Reueempfindungen, weitere Aufstiege und Niedergänge bis zum Schluss: die respektabel gewordene Kurtisane verteidigt ihre gesellschaftliche Existenz mit Aufbietung aller Kraft gegen die eigenen Kinder und fällt dabei.

Wenn aber Defoe auch schliesslich nicht erreicht hat, was ihm vorschwebte, seine Romane sind doch eine künstlerische Tat. Der heroisch-galante Roman des 17. Jahrhunderts und der Schelmenroman vor Defoe hatten es wohl gebracht zur Darstellung einzelner psychologischer Situationen, aber nicht zur Charakterschilderung. Defoe ist der erste, der diesen grossen Schritt wagte, und er ist ihm doch zum mindesten teilweise gelungen. Noch sind nur einzelne unter seinen Menschen wirkliche Charaktere, aber sie sind es doch — der Roman nimmt jetzt den Wettbewerb auf mit der älteren Kunstform des Charakter-

schilderns, dem Drama, speziell dem Lustspiel. Ganz leise deutet sich bei ihm auch an eine erst sehr viel spätere Richtung des Romans: Jack und Singleton sind zu Schelmen geworden durch den Zwang ihrer Umgebung, obgleich sie — mindestens Jack — innerlich vornehme Menschen sind, Roxana ist unter dem Zwange des Dirnenmilieus selbst zur Dirne geworden. Dies Verständnis für den Einfluss der Umgebung macht Defoe zum Vorläufer eines Dickens, der in einem Noah Claypole das notwendige Produkt der Armenhauserziehung sieht. Zweitens aber hat er zum Helden des Romans gemacht einen Charakter, der durch seine Zwiespältigkeit ein starkes Interesse bietet, und der dann — wenn auch im einzelnen in ganz anderer Ausführung — für die ganze Weiterentwicklung des Romans massgebend geworden ist. Dass ein solcher Menschentypus einmal der Held eines Romans werden musste, darauf drängte die ganze Entwicklung der Gattung. Die spanischen Schelmenromane und ihre englischen Nachahmungen wollen ja zunächst keine Charaktere schildern; da sie aber die Handlungen ihrer Helden anschaulich machen, motivieren müssen, kommt die Charakteristik doch in sie hinein; und wenn der Hauptcharakter Abenteuer erleben, von Ort zu Ort gewirbelt werden, heute am Königshof und morgen im Gefängnis sein soll, so kann er weder ganz gut noch ganz böse sein — beides würde stets eine nicht ganz leichte Motivierung verlangen — sondern er ist am besten halb böse, halb gut, egoistisch und gutmütig, und die spärlichen Ansätze von Charakteristik im Lazarillo und Guzman, im Jack Wilton und English Rogue bewegen sich in dieser Richtung. Defoes Fortschritt besteht nun darin, dass er diese Doppelheit der menschlichen Natur nicht gedankenlos übernommen, sondern dass er darin ein Problem gesehen hat. Mit puritanischer Innerlichkeit hat er die Gegensätze der menschlichen Natur in aller Schärfe geschaut und sich dann bemüht, dafür eine verbindende Formel zu finden. Und das bleibt bedeutsam für die ganze Weiterentwicklung.

Der alte picaro der früheren Romanepoche mit seiner schwachen Charakteristik lebt weiter bei Smollett; der picaro, wie ihn Defoe gezeichnet hat, hat bei Fielding einen Nachfolger gefunden. Zwar lässt sich eine direkte literarische Verbindungslinie zwischen beiden nicht ziehen; wir werden sehen, dass nicht der Robinson und der Oberst Jack, sondern wesentlich der Don Quijote Fieldings Vorbild ist. Aber eine Vorstufe des Tom Jones sind die Helden Defoes doch, da sie eine deutliche Mischung von guten und schlechten Eigenschaften darstellen gegenüber der ganz blassen Charakterisierung des alten Schelmenromans, die nur hier und da einmal teils mehr zum Guten, teils mehr zum Bösen herüberschillert; und das Gute, die Gentlemannatur bei den männlichen Helden, überwiegt bei Defoe und dann später bei Fielding ebenso deutlich, wie bei Lazarillo, Guzman und Wilton deutlich die egoistische Seite stärker hervortrat.

Nur flüchtig erwähnt sei zum Schluss noch ein dritter Umstand, der Defoes Leistung bedeutsam erscheinen lässt. Er hat erkannt, dass aus der Doppelheit der menschlichen Natur ohne weiteres hergeleitet werden kann eine Doppelheit ihres Schicksals: bei Jack, Singleton, Moll siegt schliesslich das Gute und die Geschichte geht glücklich aus; Roxana dagegen endet in der Tragik der Sünde. Die neue Entdeckung muss, ganz abgesehen von ihrer psychologischen Bedeutung, auch die Spannungstechnik günstig beeinflussen: sie muss zur Folge haben, dass der Gang der Romanhandlung reicher und mannigfaltiger wird. Sie macht einen tragischen Schluss möglich, und schon dass der Leser mit diesem Ausgange rechnen muss, gibt dem Roman eine Spannung, die ihm in früherer Zeit fehlte.

## III.

Ist so Defoe auf dem Gebiete der Charakteristik ein entschiedener Neuerer, so sind die Fortschritte auf allen anderen Gebieten verhältnismässig bescheiden. Die

Führung der Handlung ist im allgemeinen noch ebenso locker, wie sie es von jeher im alten Roman gewesen ist, doch zeigen sich hier auch unverkennbare Ansätze zu künstlerischer Konzentration des Stoffes. Von einer Gliederung des Ganzen ist nicht viel zu bemerken. Wohl aber weiss Defoe eine längere Reihe von Ereignissen nach den Gesetzen künstlerischer Steigerung aneinander zu fügen. Ganz geschickt ist z. B. der Aufenthalt Robinsons auf der Karibeninsel geschildert. Im ersten Teil der Kampf um sein Leben, die Versuche zu entkommen und schliesslich Resignation. Er hat eins erreicht: Sicherheit seines Lebens. Am Schlusse dieses ersten Teiles steht eine Vordeutung des zweiten: er sieht die Fussspur eines Kannibalen — das bedeutet für ihn und den Leser ein Geheimnis, das erst allmählich aufgeklärt wird —; dies Ereignis wird benutzt gleichzeitig zur Vorbereitung und zur Erzielung einer tragisch-ironischen Wirkung: die Kannibalen sollen einst seine Rettung werden; im Moment aber stehen sie vor seiner Seele als eine Gefahr seines Lebens, als sei das Erreichte des ganzen ersten Abschnittes, die Sicherheit seiner Existenz, vernichtet. Nunmehr folgt eine Kompositionspause, ausgefüllt mit einem Rückblick (S. 127) und moralischen Betrachtungen. Sodann der zweite Teil: Robinson gewinnt sich einen Gefährten, dargestellt in drei Zügen: zwei weiter vorbereitende Ereignisse: erster Besuch der Kannibalen und prophetischer Traum (störend dazwischen allerdings das Scheitern des Schiffes 131 f.), sodann Freitags Befreiung. Im dritten Teil weiteres Steigen: ein zweiter Indianer wird befreit, und dann das grosse Ereignis: ein Europäer! Hier aber ist, noch bevor Robinsons Abreise von der Insel geschildert wird, des Autors gestaltende Kraft zu Ende; was folgt, ist ein planloses Gewirr von Einzelszenen, und so ist es überall. Über die Komposition eines grösseren Abschnittes ist Defoe auch in den übrigen Romanen nicht herausgekommen, und regelmässig finden sich die Versuche zu planmässiger Gliederung in der ersten Hälfte. Für die

Zukunft ist aber bedeutsam, dass einzelne Kunstmittel der Spannungstechnik, die später eine Rolle spielen werden, schon hier zu finden sind: 1) die Vordeutung des Künftigen. Das geschieht oft durch allerhand Kompositionsformeln: 'in der Mitte des Glücks hob mich ein unerwarteter Streich der Vorsehung sofort aus den Angeln' (Rob 241). 'Jetzt wartete meiner ein neuer Schauplatz voll von Unglücksfällen, wie sie wohl nur wenige Frauen durchgemacht haben' (MFl 55). 'Ich schiffte mich ein; sicherlich in einer bösen Stunde' (Si 157). Oder gleich beim Auftreten von Roxanas Gemahl erfahren wir, dass er einst der Heldin Ruin sein wird. Feiner ist es, wenn ein Motiv gleich zu Beginn angeschlagen wird, das für den Fortgang des Romans wichtig ist: auf den ersten Seiten von Moll Flanders wird erzählt, dass die Heldin danach strebt, *a gentlewoman* zu werden — das ist ihr Verderben; Colonel Jack möchte ebenso von Anfang an ein Gentleman sein, das ist seine Rettung. Weitere Mittel der Vorbereitung sind Roxanas unerklärliche Furcht, den Geliebten reisen zu lassen (52), ihre schaurige Vision (53), die den Leser ahnen lässt, dass er nicht zurückkehren wird. Zur Vorbereitung müssen auch dienen: auffälliges Verhalten eines Menschen, das erst später klar wird, törichte Wünsche, die nachher in Erfüllung gehen (Rox 129 ff), breit ausgeführte Entschlussszenen, in denen alles Für und Wider dem Leser vorgesetzt wird und gelegentlich die Entscheidung lange schwankt (Rox 247 ff). Einmal ist die Vordeutung gemischt mit tragischer Ironie: ein Schiffer tröstet Roxana beim gefährlichen Sturm: tugendhafte Frauen brauchen nichts zu fürchten — das ist ein magerer Trost für die Kurtisane (145). 2) Aber auch mit überraschender Plötzlichkeit treten neue Ereignisse auf; meist handelt es sich hierbei um überraschendes Auftreten bekannter Personen aus früheren Abschnitten des Romans; künstlerisch ausgenutzt ist dies Kompositionsmittel eigentlich nur einmal, im Jack, wo der kleine Dieb mit einem Male in Besitz eines Schatzes kommt; dann erfolgt die

Wendung: der Schatz geht verloren, als er ihn besonders sicher verstecken will — und sogleich die Gegenwendung: er findet sich wieder! (25). 3) Zur Erhöhung der Tragik dient das Dilemma, aus dem sich schwer ein Ausweg denken lässt: Roxana muss ihre Zustimmung dazu geben, dass ihre eigene Tochter ermordet wird, oder sie muss brechen mit ihrer einzigen Freundin, die ihre schlimmsten Geheimnisse weiss (342 ff); Moll Flanders muss auf ihr Vermögen verzichten oder ihrem Manne ihr schlimmes Vorleben offenbaren (179). 4) Gelegentlich wird der Leser einen Augenblick irre geleitet, auf falsche Fährte geführt: der Bedränger Roxanas zeigt sich plötzlich gerührt von ihrem Leid; der Leser versteht ihre Dankbarkeit; wie kann er ahnen, dass der Wohltäter Böses im Schilde führt! (24 ff) — das ist allerdings nur eine schwache, das Kunstmittel nicht entfernt ausnutzende Wirkung, und dasselbe gilt von dem nahe verwandten 5) letzten Hindernis am Schluss. Robinson Crusoe hat sich am Schlusse des zweiten Teils aus allen Fährlichkeiten glücklich gerettet; da erfolgt noch einmal ein Angriff der Wilden Sibiriens (450). Ein besonderes Interesse wird hier allerdings nicht erreicht, weil bei der ganzen losen Technik des Romans nicht abzusehen ist, weshalb nicht auf die letzte Errettung noch eine weitere Serie neuer Gefahren folgen soll.

## IV.

Traditionell ist auch der Vortrag des Romans. Der Held erzählt selbst, jedes Ereignis wird so vorgetragen, wie es sich in seiner Erinnerung fixiert hat; das gibt der ganzen Erzählung einen überaus lebendigen, objektiven Charakter: das nötigt freilich, da der Held nicht alles, was der Leser wissen soll, wirklich selbst erlebt haben kann, zu langen Einschachtelungen: nur dadurch kann der Leser orientiert werden, dass neu auftretende Personen ihre Erlebnisse berichten und so Stücke der Handlung vorbringen, bei denen der Held nicht gegenwärtig

war. Diese objektive Darstellung zeigt sich dann weiter in starkem Detail. Und zwar wirkt hier deutlich die Erzählungsform. Würde der Dichter berichten, so würde er konzentrieren, spannen, Höhepunkte herausarbeiten; es ist aber ganz realistische Erzählungstechnik, wenn der berichtende Held nur an die Augenblickswirkung denkt, mit grösster Breite vorträgt, was im Momente zu interessieren geeignet ist. Das gibt dann freilich der ganzen Darstellung etwas Unbeholfenes und Kindliches: Selbsterzählung des Helden wird — als Erzählungsform einer ganzen grossen Geschichte — immer primitivere Kunsttechnik sein.

Mit grösster Ausführlichkeit werden erzählt alle Schlachten, Kämpfe, gefahrvollen Expeditionen und Errettungen. Ob sie für das Ganze bedeutsam sind, ist Nebensache; Autor und Held sind des Augenblickserfolges bei dem Leser sicher, und diesem Augenblickserfolge wird jede Rücksicht auf die Ökonomie des Ganzen geopfert. Diese Technik führt aber auch gelegentlich zu eigenartigen Wirkungen, denen man einen gewissen Reiz nicht absprechen kann. Was im Moment wirken soll und nur durch sich allein, nicht etwa durch die Fäden, die sich von ihm aus zu anderen Dingen spinnen, muss klar, anschaulich und konkret sein: da wird uns mit aller Ausführlichkeit erzählt, was Singleton auf seinen Reisen verdient, welche Waren er erbeutet, wie viele Indianer Robinson und sein Gefährte töten (S. 173), wie stark die Schar der Verteidiger ist und wie viele Waffen sie hat (S. 300), durch welche Strassen der Weg Jacks und seines Begleiters geht (45). Oft genug aber, wenn nicht meistens, macht Defoe diese Wirkung wieder zu nichte durch eine Breite in der Behandlung des Details, die einen Eindruck des Wesentlichen nicht aufkommen lässt, also die Anschaulichkeit wieder vernichtet. Und ebenso greift er fehl, wenn er diese ausführliche Behandlung auch verwendet bei Dingen, die auch im Moment nicht recht zu interessieren vermögen: wenn Moll ihrer

Entbindung entgegensieht, muss eine Hebamme drei verschiedene Kostenanschläge einreichen, denen dann die Ehre eines wörtlichen Abdrucks zuteil wird (88) — für die erzählende Heldin mag das wesentlich gewesen sein, für den Leser ist es recht belanglos. Gelegentlich wird auch die Rücksicht auf die Heldin dabei vergessen. Die erste Heirat von Moll Flanders ist für das Innenleben der Heldin weitaus die wichtigste; von ihr erfahren wir jedoch sehr wenig, denn sie ging vor sich, wie andere Hochzeitsfeiern auch; aber die vierte wird dargestellt mit breiter Ausführlichkeit (96 ff); denn sie ging vor sich unter recht seltsamen Umständen in einer Dorfschenke — da mischt sich deutlich die Subjektivität des Dichters ein, der zum Schaden der Sache auf äusserliche Spannungen ausgeht. Auch bis in die Komposition einer Einzelhandlung reicht diese Vorliebe für das momentan Sensationelle. Der Dichter ist ausserstande, eine überraschende Einzelheit zurückzuhalten; er muss sie sogleich erzählen, wenn auch die künstlerische Wirkung darunter leidet; das führt dann manchmal zu einer verworrenen, sprunghaften Erzählungsweise, wie sie auch anderer primitiver Erzählungskunst, z. B. den Volksballaden, eigen ist. Das Wichtige wird in einen Nebensatz gepresst, bloss deshalb, weil er dem Hauptsatz zeitlich vorangeht und der Leser so die darin enthaltene Information etwas früher erhält: Moll Flanders hat lange nichts von ihrem Geliebten gehört; sie schreibt einen aufgeregten Brief an ihn, voll Furcht, dass er sie verlassen will — unser Interesse geht dahin, zu wissen, ob ihre Befürchtung berechtigt ist —: *this letter forced an answer from him, by which, though I found I was to be abandoned, yet I found he had sent a letter to me some time before* MFl 65 — ein logisch geschulter Erzähler würde die Hauptsache 'ich wurde verlassen' auch in dem Hauptsatz untergebracht haben; freilich passt diese Technik hier wieder ganz zur Erzählungsform. Oder: Moll Flanders hat Bedenken — aus ethischen und Klugheitsgründen — den Bruder ihres Ge-

liebten zu heiraten; auch ist die Mutter durchaus gegen die Verbindung. Dass es trotzdem zur Vermählung kommt, schildert Defoe in einer etwas seltsamen Reihenfolge: 1. Moll selbst lässt ihre moralischen Bedenken fallen. 2. Sie fürchtet aber, dass ihr Gemahl entdecken wird, dass er bereits einen Vorgänger gehabt hat. Aber der ältere Bruder (Molls früherer Geliebter) macht ihn beim Hochzeitsmahle betrunken, so dass er nichts merkt (Vorwegnahme des Höhepunktes!). 3. Widerstand der Mutter entwaffnet. 4. Die Hochzeit findet statt (28 ff.). — Also auch ein einfacher Vorgang kann nicht erzählt werden, ohne dass Defoes Neigung zur sensationellen Augenblickswirkung zum Schaden des Ganzen ihm die Feder leitet.

Aber es zeigen sich bei Defoe auch Ansätze modernerer Kunst. Hier und da fühlt man doch das Bestreben, den Eindruck des Ganzen nicht aus dem Auge zu lassen und ihm die augenblickliche Wirkung unterzuordnen. Wo eine neu- oder wiederauftretende Person ihre Schicksale vorträgt, geschieht dies mit einer Knappheit, die bedeutsam absticht von dem Wust der Einschaltungen und Wiedereinschaltungen im English Rogue. Das zeigt doch ein offenbares Bestreben, die Hauptperson nicht aus dem Auge zu verlieren und sie energisch in den Vordergrund zu rücken. Im Interesse der Hauptwirkung bringt er es fertig, Einzelheiten unter den Tisch fallen zu lassen. Gewiss nicht ohne bewusstes künstlerisches Streben: hier und da begegnen Ausdrücke, die da zeigen, wie er die Wirkung berechnet: 'Doch um eine langweilige Geschichte kurz abzuschneiden' (Rox 6), 'Doch diese Dinge und Einzelheiten der Verhandlungen sind zu langweilig, um hier wiederholt zu werden' (Rob 446). Er gewinnt es über sich, interessante Dinge, die seine Heldin, die ja selbst ihre Geschichte erzählt, nicht aus eigener Anschauung berichten kann, unerörtert zu lassen. Roxanas zweiter Geliebter, der deutsche Prinz, verlässt sie in schwerem Seelenkampf — wir haben gesehen, dass er sie wirklich geliebt hat —; von diesem Seelengemälde erfahren wir

nichts (115). Und mochte hier vielleicht das Thema unsern Dichter nicht sonderlich reizen, schwer muss es ihm gefallen sein, zu verschweigen, wie Roxanas erster Liebhaber auszieht zur gefährlichen Reise trotz der bösen Ahnungen seiner Geliebten, wie er dann überfallen, beraubt und getötet wird (54). Eine spannende Räubergeschichte zu verschweigen, kann bei einem Defoe nur das Ergebnis eines bewussten Entschlusses gewesen sein; aber er tut es, weil die Heldin nicht am Schauplatze des Ereignisses sein konnte, und weil es unmöglich war, ohne starke Belastung der ohnehin recht ereignisreichen Handlung etwa die Mörder bei späterer Gelegenheit als Erzähler ihrer Tat einzuführen.

Diese Neigung, eine Einzelperson wirklich zur Zentralfigur des Romans zu machen, zeigt sich nun auch darin — und das ist das für die Zukunft Bedeutsamste —, dass Defoe danach strebt, ihre seelischen Vorgänge zu analysieren. Entsprechend der Tradition des Schelmenromans handelt es sich dabei allerdings wesentlich noch um moralische Betrachtungen. Aber sie sind doch nicht mehr wie früher fast ausschliesslich eingefügt als Einschaltungen des Autors, sondern aus der Seele der handelnden Personen gesprochen, und neben den moralischen Reflexionen begegnen schon ebenso häufig, wenn nicht noch häufiger, Betrachtungen des Helden über seine Lage, über seine Aussichten und Befürchtungen, allerhand Rückblicke und Ausblicke. Sie sind bei Defoe geradezu ein Mittel der Gliederung geworden: sie stellen sich ein als Einleitung zu einem wichtigen Abschnitt, oft zurückblickend und gleichzeitig die Zukunft vorausdeutend (MFl 7, CJ 200, 286). Die seelische Situation wird ausführlich geschildert, gelegentlich mit kindlich ungeschickter Antithese, die fast wie ein Nachhall antithetischer Renaissancepsychologie aussieht: so betrachtet Robinson Crusoe seine verlassene Lage auf der Insel, und auf der linken Spalte notiert er sechs Gründe, weshalb er traurig sein muss, auf der rechten ebenso viele Gründe, die ihm Trost bringen

können (49). Roxana führt in einer langen Übersicht ausführlich alle Punkte auf, in denen die Kurtisane es besser hat als die verheiratete Frau und umgekehrt (140 f.). Zur Darstellung einer besonderen seelischen Pointe müssen auch dienen das Dilemma und die tragische Ironie (s o. S.45, 46), gelegentlich auch stark subjektive Färbung der Erzählung, so z. B., wenn Roxana auf der dritten Seite des Romans von ihrem ersten Gatten spricht und sofort von ihm redet mit allen Zeichen einer Verachtung, die doch erst durch spätere Ereignisse dem Leser verständlich werden kann.

Die strenge Objektivität von Defoes Darstellung zeigt sich weiter darin, dass er immer wieder den Eindruck zu erwecken sucht, als handle es sich bei seinen Erzählungen um historische Wahrheit. Auch das ist traditionell: Nash sucht den Eindruck völliger Realität zu erwecken, indem er Wahres und Falsches aus dem Leben des Grafen Surrey seinem Jack Wilton einverleibt; später gibt Head seinem English Rogue den geschichtlichen Hintergrund eines irischen Aufstandes. Bei Defoe mischt sich mit dieser überlieferten Technik des Romans der Einfluss der modernen Tagesliteratur, die ja jeden aufregenden Kriminalfall sofort in epische — poetische oder prosaische — Darstellung umzusetzen pflegte. Robinson Crusoe behandelt — allerdings bei völliger Freiheit der Gestaltung im einzelnen — ein Ereignis aus der allerletzten Vergangenheit; Moll Flanders soll auch auf Wahrheit beruhen, wenigstens soll hinter der Heldin ein anderer Name stecken (1), in der Roxana ist benutzt die chronique scandaleuse der Restaurationszeit; Beziehungen der Heldin zum Herzog von Monmouth, ja zum Könige selbst, werden angedeutet; besonders gibt eine Episode in Roxanas Leben Anlass zur Spekulation, über die Näheres nicht gesagt werden darf (194).

Aber auch subjektive Elemente treten in Defoes Darstellung hervor. Wir sahen (S. 49), wie der Autor ganz gelegentlich einmal die allzu grosse Breite der objektiven

Darstellung korrigiert. Rein subjektiver Vortrag wird allerdings durch die Darstellungsform ausgeschlossen; wo im späteren Roman der Autor eingreift mit Regiebemerkungen — 'wir müssen jetzt von X. zu Y. zurückkehren und sehen, was dieser tut' —, sind solche Äusserungen hier ja dem objektiven Erzähler in den Mund gelegt und passen ganz zum Charakter des Vortrags. Auch Satire und Humor fehlen noch so gut wie ganz; wo sich leise Andeutungen dazu finden, treten sie nicht aus dem objektiven Rahmen heraus. Deutlicher mischt sich des Autors Subjektivität in die Darstellung, wenn sie didaktisch wirkt — Roxana und Robinson haben ja kein Interesse an der moralischen Erbauung des Lesers; wohl aber der Autor. Denn von Alters her will der Roman moralisch wirken. Head's Rogue erzählt seine Geschichte, um andere abzuschrecken und dadurch ein gutes Werk zu tun (I 9), zum Besten der oft geprellten Menschheit enthüllt er im Gefängnis allerhand Diebeskniffe mit Anleitung, wie man ihnen entgehen kann; dies minimale Aktivum soll dann für achthundert Seiten Sittenlosigkeit entschädigen. Genau so moralisch ist Defoe, wenn er aus Anlass eines Taschendiebstahls den geehrten Leser bittet, seine Brieftasche besser zu hüten (CJ 47), wenn er ausführliche Ratschläge gibt, wie man am besten den Dieben entgeht (MFl 115 f., 148). Künstlerisch etwas höher, aber ethisch eher niedriger stehen Ermahnungen an die junge Leserin, sich das Unglück von Moll Flanders zur Warnung dienen zu lassen. Wäre Moll standhaft geblieben, so hätte sie entweder ihre Tugend behalten, oder ihren Liebhaber zur Heirat überredet, oder — er hätte ihr doch wenigstens eine Rente ausgesetzt bis zu ihrer Verheiratung mit einem andern (p. 11)!

Es würde zu weit gehen, wollte man diesen moralischen Aufputz nur erklären aus dem Bestreben, die Zensurbehörde zu versöhnen. Einmal entspricht diese halb äusserliche, halb innerliche Moral ganz dem Bilde, das wir uns sonst von Defoes Persönlichkeit machen können;

vor allem aber ist auch dies Tradition, die älter ist als Head und Kirkman; die Kunst erscheint ja im ganzen 16. Jahrhundert als ein Mittel der Erziehung und ist noch kein selbständiger Ausdruck des menschlichen Geistes. Und zwar bei Sidney in der Apologie der Dichtkunst schon als Mittel der Erziehung im höheren Sinne: die Kunst adelt den Menschen, gibt ihm höhere Ziele, edlere Freuden als die Realität. Es ist enge Puritanerdidaxis, wenn hier der Roman die Erziehung im gröberen, nächstliegenden Sinne fördern soll, wenn er dazu da ist, abzuschrecken und zu warnen, oder den positiven Zweck verfolgt, Schutzmittel gegen Diebeskniffe zu geben. Wie sehr Defoe durch die Schicksale seiner Roxana, durch die Schilderungen puritanischer Charaktere in höherem Sinne didaktisch wirkte, ahnte er selbst nicht; und für die unmittelbare Folgezeit ist seine Wirkung in diesem Sinne auch gering gewesen. Aber das wurde anders im 19. Jahrhundert, wo man in ihm den ersten Schilderer des Londoner Milieus entdeckt hat, und seine Kunst anregend und fördernd wirkte auf Dickens; dieser grosse Schüler und Vollender alter englischer Romankunst hat aus dem kleinen Colonel Jack einen Oliver Twist gemacht, der wie kaum eine andere Figur moderner Literatur didaktisch gewirkt hat, und der nicht nur im hohen Sinne von Sidneys Apologie die Menschheit moralisch beeinflusste, sondern auch eine reformatorische Macht wurde, weil er nicht nur didaktisch wirken sollte, sondern zugleich ein literarisches Kunstwerk war, was man von Defoes Gestalten doch nur in bescheidenem Sinne behaupten kann.

---

# Richardson.

Kapitel 2.

# Richardson.

Von Defoe zu Richardson führt der Weg wie in eine neue Welt. Vom handlungsreichen, abwechslungsvollen Roman zu einer Geschichte mit ärmlicher Fabel; aus der Welt der Abenteurer, Seeräuber und Dirnen zur Höhe einer unmöglich zu überbietenden Tugend. Andere Handlungsführung und Auffassung und überhaupt andere Technik machen die Verschiedenheit des Grundplans nur noch fühlbarer.

Literarhistorisch haben Defoe und Richardson auch nichts mit einander zu tun. Wir wissen vielmehr, dass Pamela entstanden ist aus der Arbeit an einer Briefsammlung, die Richardson für die Verleger Rivington und Osborn schrieb, und aus der Geschichte von einem edlen Kammermädchen, das schliesslich zur Gattin eines hochgestellten Bedrängers erhoben wurde (Brief an Aaron Hill, abgedruckt bei Gassmeyer 27 f.). Aber jene Arbeit kann natürlich nur die äussere Veranlassung für den Dichter gewesen sein, mit Gestalten vor die Öffentlichkeit zu treten, die seine Phantasie bereits beschäftigten. Und diese Gestalten stammen aller Wahrscheinlichkeit nach aus Frankreich, wenn wir auch bestimmte Vorbilder noch nicht namhaft machen können.

Dass Richardson durch Marivaux beeinflusst sein soll, ist eine alte Legende, die von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis auf unsre Tage immer wieder verbreitet wird, aber jeder Begründung entbehrt.[2] Pamelas Charakter ist verschieden von dem der Marianne; zwischen dem alten Tartuffe, der sie bedrängt, und Richardsons jungem

Liebhaber Mr. B. fehlen schlechterdings alle Berührungspunkte, und so bleibt schliesslich von der Fabel nur die niedere Stellung beider Heldinnen als gemeinsam übrig, also so wenig, dass dadurch nichts bewiesen werden kann, und gerade das, was bei Richardson nach eigenem Geständnis eine andere Quelle hat. Und doch hat die Franzosen ein richtiges Gefühl geleitet, wenn sie bei Richardson und Marivaux etwas Gemeinsames empfanden: bei beiden dieselbe feine Zergliederung des Seelischen, bei beiden die Freude an der Schönheit eines weiblichen Charakters, der sich im Leiden bewährt. Aber das sind Ähnlichkeiten nicht nur zwischen Richardson und Marivaux, sondern zwischen Richardson und einer langen Entwicklungsreihe des französischen Romans, die schliesslich zu Marivaux als ihrem ersten Höhepunkte heraufführt.[3])

Der grosse Fortschritt des Richardsonschen Romans gegenüber der Kunst Defoes besteht darin, dass nicht die äussere Handlung allein, sondern ganz wesentlich die innere unser Interesse erregt. Defoe schreibt die Geschichte menschlichen Handelns, Richardson die Geschichte menschlichen Empfindens, das sich vor allem im Leiden bewährt. Genau dieselbe Entwicklung hatte damals der Roman bereits in Frankreich durchgemacht. Mit Madame de Lafayette (1662 La Princesse de Montpensier, 1678 La Princesse de Clèves) ist dort ein neuer Roman entstanden, dessen Kunstprinzipien bestehen in der Schilderung menschlicher Empfindungen, namentlich menschlicher Leiden, und der Retardierung einer verhältnismässig einfachen Handlung (v. Waldberg I 321). Dabei ist seit 1670 die heroische Entsagung, der Verzicht auf Liebesglück, das beliebteste Motiv und der leidenschaftliche Brief die beliebteste Einkleidung. Die Ähnlichkeit dieses Typus mit Richardsons Kunst springt in die Augen; zunächst in der Briefform; ferner im heroischen Verzicht, den Clementina della Porretta wirklich leistet, von dem aber Clarissa, Miss Byron und all ihre Freundinnen, auch Grandison ständig reden; auch Grandisons Stellung zwischen den

beiden geliebten Frauen entspricht französischer Tradition (Mlle de la Force seit 1694; v. Waldbg. 211). Das eigentliche Thema des empfindsamen französischen Romans, die feine Zergliederung der weiblichen Seele, ist das Thema der Clarissa, und die Schicksale dieser grossen Tugendheldin entsprechen ganz denen des leidenden Weibes in Frankreich, das schliesslich ein Opfer seiner Schönheit wird: alle ihre Beschützer verwandeln sich allmählich in rücksichtslos werbende Liebhaber (zuerst bei Madame d'Aulnoy, Mémoires de la cour d'Angleterre 1695; v. Waldberg 278), französisch ist ferner die Vorliebe für lang ausgesponnene pathetische Sterbeszenen (v. Waldberg 238) und die psychologische Zergliederung überhaupt. Auch die Figur der Pamela entspricht französischer Tradition, einmal als das leidende Weib in allem, was sie mit Clarissa gemeinsam hat; sodann ist auch das Thema von der niedrig geborenen Tugend, die schliesslich alle Standesunterschiede siegreich überwindet, in Frankreich nichts Seltenes (v. Waldberg 360).

Dass diese starken Ähnlichkeiten rein zufällig sein sollten, ist gewiss nicht wahrscheinlich; allem Anschein nach liegt eine innere Verbindung vor, die wahrscheinlich durch Übersetzungen französischer Romane zustande gekommen ist. Es scheint also Richardsons Kunst eine englische Nachbildung und Weiterentwicklung des französischen sentimentalen Romans zu sein, der seinerseits eine bürgerliche Umbildung des heroisch-galanten Romans darstellt — Mme de Lafayette zeigt die beginnende Umprägung der alten Form. So wäre also das heroische Moment in Richardsons Kunst, Clarissas und Grandisons übermenschliche Tugend und übermenschliche Versuchungen, wahrscheinlich altes historisches Erbgut aus dem älteren heroisch-galanten Roman, und der Gegensatz zwischen Richardson und Defoe wäre dann im letzten Grunde der alte historische Gegensatz zwischen Sidney und Nash, zwischen Versroman und Fabliau, zwischen der Kunst der Vornehmen und der des Volkes — nur dass die

Kunst der Höfe nunmehr sich gehüllt hat in bürgerliches Gewand.

I.

Gleich im Grundplan des neuen Romans zeigt sich die völlige Verschiedenheit vom alten Abenteuerroman in der Art Defoes. Nicht mehr das gesamte Leben eines Menschen von der Wiege bis zum Grabe ist das Thema des Dichters, sondern ein bedeutsamer Ausschnitt daraus, schliesslich nur ein einzelnes Ereignis, die Frage seiner Heirat. Für Defoe hat ein Menschenleben Wert nur als ein Ganzes, hier wird ein einzelner Teil mit Liebe und Sorgfalt studiert. Und zwar eine menschliche Lebensäusserung, an der Defoe mit ziemlicher Nichtachtung vorübergegangen war, die Beziehung des Mannes zum Weibe, das Thema also, das im heroisch-galanten Roman von jeher üblich war, nun aber in der Sphäre der bürgerlichen Gesellschaft auftaucht; der Mensch nicht als Entdecker und Abenteurer, sondern in den Nöten und Fährlichkeiten seines häuslichen Kreises. Wir haben keinen Abenteuerroman vor uns, sondern einen Familienroman mit dem Thema der Liebe als Konstruktionsmotiv.

Neben diesem ersten Konstruktionsmotiv begegnet im ersten Teile der Pamela (dem zweiten, künstlerisch ganz wertlosen Teil fehlt überhaupt jede Gliederung) noch ein zweites, die Intrige eines bösen Verfolgers gegen die Heldin, und in Pamela und Clarissa noch ein weiteres, das wichtigste von allen, die Persönlichkeit der Heldin. In anderem Sinne allerdings, als auf einer niederen Stufe des Romans der Held allein die mannigfaltigen Geschehnisse des Ganzen zusammenhält. Hier sind Pamela und Clarissa nicht nur Namen, die immer wieder auftauchen, sondern Persönlichkeiten, deren Schicksal und Charakter fast allein das Interesse des Romans ausmacht. Was in dem Roman geschieht, fördert oder hemmt das Schicksal der Heldin; im Kreise der handelnden Personen sind sie

das deutliche und immer sichtbare Zentrum; die Rollen des Romans sind um sie gruppiert, hier ihre Freunde und Helfer, dort ihre Gegner, und zwar mit deutlicher Abstufung nach ihrer Stellung zur Hauptperson: die aktiven, hilfreichen Freunde: der Hausmeister, Mrs. Jervis, Kaplan Williams — jeder folgende mit stärkerer Energie als der vorhergehende für Pamela eintretend —; in der Clarissa die Lovelaceschen Damen, Anna Howe, Hickman und Belford; weiter die Gegner: Mr. B., Lovelace und ihre Werkzeuge; besonderen Reiz erhält diese Rollenverteilung dadurch, dass ein Gegner nach dem andern zu Pamela und Clarissa übertritt, vom Seelenadel der Heldin besiegt: Lady Davers wird Pamelas Freundin, und in der Clarissa wird die besiegte Heldin geradezu zum mächtigen Schicksal ihrer Verfolger: sie zwingt sie doch alle nieder, mag sie auch untergehn; das ist dargestellt mit feinem künstlerischen Takt und vollendeter Kunst der Variation: ganz ungebrochen mit allen Schrecken des Lasters stirbt Mrs. Sinclair, die alte Kupplerin und Lovelaces Werkzeug; äusserlich ungebrochen, aber doch mit einem Worte der Reue auf den Lippen Lovelace, der Verführer; angstvoll und mit ohnmächtiger Sehnsucht nach dem Guten Belton, sein Freund, — nur Belford darf leben, der bekehrte Bösewicht, der bis zuletzt versucht hat, Clarissa zu retten.

Im Grandison versucht Richardson dieselbe Rollenverteilung, aber mit sehr viel geringerem Erfolge. Der Stoff ist von Roman zu Roman angeschwollen. Pamela hat nur einen Liebhaber, Mr. B.; Clarissa wird schon bedrängt von Lovelace und Solmes, dazu steht neben ihrer Freundin Anna Howe ein weiterer Liebhaber, Hickman. Und nicht nur um Clarissa, sondern auch um Lovelace schliesst sich ein Kreis von Freunden und Korrespondenten; mit feinem Takt hat Richardson allerdings Solmes als Einzelindividuum behandelt. Im Grandison dagegen, wo der Held zwischen zwei Frauen steht, wie Clarissa zwischen zwei Männern, sind beide Frauen, Harriett sowohl wie Clementina, der Mittelpunkt eines

grösseren Kreises von Figuren und somit kommt in die Handlung eine Unübersichtlichkeit, von der Clarissa frei ist, und ausserdem fehlt im Grandison ganz die feine Abtönung der Personen untereinander. Grandison ist zu einem Chaos von Figuren geworden, in dem auch ein interessanterer Held als der unfehlbare Tugendapostel nicht beherrschend wirken könnte. Das Konstruktionsmotiv der menschlichen Persönlichkeit ist zwar angeschlagen, aber nicht durchgeführt. In der Rollenverteilung des Romans ist Grandison wohl die beherrschende Figur, aber es fehlt jede Differenzierung der übrigen Personen. So tritt hier in den Vordergrund ein Kompositionsprinzip, das für die Rollenverteilung der früheren Romane nur sekundäre Bedeutung hatte, die Familie. In der Pamela hat es am wenigsten zu sagen; aber doch treten Mr. B., seine (bereits verstorbene) Mutter und Lady Davers als eine Gruppe der Heldin und ihren Eltern gegenüber; in der Clarissa haben wir die Kreise der Harlowes, der Lovelaces, der Howes, von denen jeder folgende kleiner ist als der vorhergehende; im Grandison dagegen herrscht das Familienprinzip durchaus: eigentlich jede wichtige Figur steht im Mittelpunkte eines Kreises von Verwandten, die nur ganz ungenügend von einander differenziert sind.

## II.

Die neue Kunst, in der es darauf ankam, aus einer eng umgrenzten Handlung starke Wirkungen herauszuholen, musste stärkeren Wert legen auf die Darstellung des menschlichen Charakters. Hierin liegt der bedeutsame Unterschied von Defoe; der alte Abenteuerroman zeichnet hier und da auch Charaktere, der neue Charakterroman bringt hier und da auch Abenteuer; aber sein Hauptziel besteht darin, Menschen scharf und plastisch darzustellen.

### 1.

Zwei Gruppen von Charakteren — ihrer Funktion im Rahmen des Ganzen, also ihrer Rollenverteilung, ward

bereits gedacht — fallen besonders ins Auge und sind für die Zukunft bedeutsam geworden, die geschlossenen und die zwiespältigen; zur ersten gehören die Heldinnen der Tugend, Pamela, Clarissa, auch Grandison, zur zweiten Mr. B. und Lovelace.

Dass Pamela ein vollkommener Fehlschlag ist, empfanden bereits die Zeitgenossen. Man hatte den Eindruck, als ob Richardson geradezu das Gegenteil dessen erreicht hätte, was er beabsichtigte, dass er eine berechnende Heuchlerin statt einer Tugendheldin gezeichnet habe. Für diesen Eindruck ist einmal verantwortlich zu machen die wenig geglückte Briefform des Romans (s. u.), dann aber vor allem die starre Unveränderlichkeit der Heldin. Sie ist dieselbe in grösstem Glück und schlimmstem Unglück, und sie hält dieselben tugendhaften Reden an ihre Dienstboten wie an ihre Eltern, an völlig Fremde wie an intime Bekannte. Der Grundfehler der Figur liegt darin, dass Richardson unwillkürlich vermischt hat den sich dauernd gleich bleibenden Charakter eines starken Menschen und dessen niemals sich gleich bleibende Ausdrucksformen, die sich vielmehr stets den Umständen anpassen, in der Freude anders sein werden wie im Leid, dem Freunde gegenüber anders als dem Unbekannten. Und was von Pamela gesagt wurde, gilt Zug für Zug auch von Grandison. Dagegen hat Richardson es verstanden, diese Fehler zu vermeiden in seiner grössten Leistung auf dem Gebiete der Charakteristik, in der Clarissa.

Clarissa ist stets die gleiche und bleibt sich selbst treu bis zum Tode, darin liegt ihre Grösse; aber im einzelnen zeigt sie eine gewisse Vielseitigkeit, darin liegt ihr Reiz. Sie kann zweifeln und schwanken, und ihre Entscheidungen sind jedesmal feinsinnig motiviert. Richardson hat es fertig gebracht, zu zeigen, dass grösste weibliche Zartheit und Ehrenhaftigkeit sich gelegentlich auch in Formen äussern kann, die auf den ersten Blick unzart, wenn nicht unehrenhaft erscheinen möchten. Mit tiefer

Kenntnis des weiblichen Herzens hat er den entscheidenden Schritt — Clarissa sucht Schutz bei Lovelace — motiviert. Sie will der verhassten Heirat entfliehen; jeder Weg ist ihr recht — nur darf er Lovelace keine Macht über sie geben. Aber Mrs. Howe, an die sie zuerst gedacht hat, weigert ihr den Schutz (II 261 ff.). So will sie allein nach London fliehen (265); aber sie sieht sich dazu ausserstande und die Not wird dringender: die Trauung ist vorbereitet. In dieser zwingenden Lage schreibt sie an Lovelace (279), aber nur, um sofort den Schritt zurückzutun (321 f.). Sie trifft ihn — nur um ihre Weigerung ihm zu erklären — und nur durch eine grobe Täuschung vermag er es, ihren Widerstand zu brechen (III 7 ff.): sie hat sich in Lovelaces Hand gegeben, und doch ist es mehr eine Entführung als eine Flucht. Und während der folgenden Szenen in London zeigt Richardson wohl die grossartige Konsequenz seiner Heldin, aber bei aller Einheitlichkeit des Charakters ein fortwährendes Schwanken in seinen Äusserungen: Abscheu vor Lovelace, gemischt mit Liebe, trübe Ahnungen, und doch Hoffnung auf ein günstiges Ende. Dann aber, nachdem Lovelaces böse Absicht zur Tat geworden ist, ein völliger Frontwechsel bei absoluter Einheit des Charakters: bisher hat sie immer noch gehofft, dass Lovelace sie heiraten würde; jetzt denkt sie zu gross von der Ehe, um sie anzunehmen von dem, der sie innerlich vernichtet hat. Sie kennt nur einen Ausweg — geduldig leiden bis zum Tode.

Diese ständige Variation bei stetem Sichgleichbleiben ist Richardsons grosse Leistung auf dem Gebiete des Charakters; so ist er denn der erste gewesen, der den alten Typus der leidenden Griseldis wirklich lebendig gemacht hat. Und so ist denn seine Clarissa der Ausgangspunkt geworden für die lange Reihe der unschuldig leidenden Mädchen bei Mrs. Radcliffe, Scott, Lewis, Dickens, Thackeray, George Eliot, ja der Ausgangspunkt für die psychologische Zergliederung der Frauenseele überhaupt.

Bei den zwiespältigen Charakteren hat Richardson dieselbe Entwicklung durchgemacht wie Defoe: zuerst hat er die Doppelheit in der Menschennatur nur begreifen können in der primitiven Art der alten Moralitäten: Mr. B— ist zuerst der Bedränger der Pamela, dann kommt die Bekehrung und er wird tugendhaft. In Lovelace dagegen finden wir den Mann, in dem Böses mit Gutem sich mischt, das Gute ist eine Unterströmung des Bösen. Hier also erwuchs dem Dichter die umgekehrte Aufgabe wie bei der Clarissa. Handelte es sich dort darum, für eine Charaktereigenschaft möglichst verschiedene Ausdrucksformen zu finden, so war hier die Aufgabe, für scheinbar widersprechende Äusserungen die einheitliche, alle Verschiedenheiten in sich begreifende Charakteranlage zu finden. Dass Richardson dies gelungen ist, ist seine zweite grosse Leistung auf dem Gebiete der Romankunst. Lovelace ist einmal der brutale Egoist, der kein Hindernis kennt, wenn ein grosses Ziel seine Sinnlichkeit lockt. Andrerseits ist er der empfindsame Schwärmer, der Mitleid hat mit den Opfern seiner Brutalität, der immer wieder hochmoralische Anwandlungen durchmacht und Clarissa heiraten will, ferner der hochbegabte Literaturdilettant und in gewissem Sinne tugendhafte Mensch: er ist wenigstens weder ein Spieler noch ein Trinker. Die gemeinsame Formel besteht darin, dass auch die Äusserungen seiner besseren Natur in Wahrheit seinem Egoismus entspringen; wenn er mit dem Gedanken spielt, Clarissa doch zu heiraten, so freut er sich im Grunde seiner eigenen Überlegenheit, von der es abhängen wird, ob ein Mädchen glücklich wird oder im Elend endet. Sehr fein ist dieser Charakterzug dargelegt an der kleinen Episode mit der 'Rosenknospe' (I 241 ff.); seine sinnliche Begehrlichkeit strebt nach dem Mädchen; aber als die Grossmutter die Gefahr bemerkt und ihn inständig bittet, das Kind zu schonen, da bezwingt er sich — es schmeichelt ihm, jederzeit zu können und doch nicht zu wollen. Andrerseits nähren die moralischen Anwandlungen auch von

einer anderen Seite her seine Eitelkeit: sie zeigen ihm, ein wie tief empfindender Mensch er schliesslich doch ist. Diese Kompliziertheit der menschlichen Natur darzustellen, ist Richardson gut gelungen. Gescheitert ist er allerdings an dem wichtigsten Punkte, bei der moralischen Wandlung von Lovelace. Vorbereitet ist sie allerdings dadurch, dass Lovelaces Stolz aufs tiefste gedemütigt ist. Er hat sich den tugendhaften Entschluss abgerungen, sein Opfer zu heiraten und dadurch selbstverständlich glücklich zu machen, und muss erleben, dass er abgewiesen wird. Hier musste eine völlige Wendung eintreten, mussten edlere Kräfte in Lovelace wirksam werden, die bis dahin geschlummert hatten. Aber die Schwierigkeit war für Richardson unüberwindlich, dass dieselben moralischen Reden und Ausrufe Lovelaces, die bisher nur tugendhafte Wallungen des Augenblicks darstellten, nunmehr wirklichen Ernst bedeuten sollten; den Übergang vom scheinbaren zum wirklichen Entschluss darzustellen, ging über seine Kraft.

Von den übrigen Charakteren stehen zunächst die weiblichen in enger Beziehung zum Clarissatypus. Clarissa ist in anderer Situation wiederholt in der Clementina des Grandison, dieselbe eiserne Konsequenz des scheinbar so weiblich weichen Charakters. Die Situation ist verändert, scheinbar günstiger; denn ihre Liebe wird nicht nur erwidert, sondern ihr Geliebter ist auch ein Held aller Tugenden — tatsächlich ist ihr Schicksal schlimmer: in voller Erkenntnis des Wertes ihres Geliebten muss sie verzichten, weil die Verschiedenheit der Konfession eine Vereinigung nicht zulässt. Und wenn sie auch Zuflucht findet im Kloster, so ist das nichts anderes, als ein langsames Sterben, wie denn auch ihr Zustand geschildert wird mit allen Zeichen körperlichen Verfalls (V 3); sie ist — der Anlage nach — eine noch gesteigerte Clarissa, wenn auch die künstlerische Ausführung dieser Figur weit hinter der ersten zurückbleibt.

Andrerseits hat Richardson das Bedürfnis empfunden,

der überwiegenden Passivität seiner Heldinnen Clarissa und Clementina aktivere Gegenstücke zur Seite zu stellen. Neben Clarissa steht Anna Howe, tatkräftig, schalkhaft und witzig. Auch sie ist eine weibliche Idealgestalt, aber im einzelnen überall ein Gegensatz zu Clarissa. Sie ist ein Mädchen zwar mit Clarissas sittlichem Ernst, aber doch ohne ihr sittliches Pathos. Clarissa ist stets gross, stets erhaben, Anna Howe nicht weniger tugendhaft, aber doch menschlicher. Sie ist nicht nur ein ideal gesinnter Mensch, sondern ein junges, schönes, temperamentvolles Weib und freut sich der Macht, die sie über die Männer ausübt. Sie lacht über ihren ungeschickten Freier Hickman und quält ihn nach allen Regeln der Kunst — warum lässt er sich's gefallen! Sie wagt es, mit dem Gedanken der Liebe zu spielen, der für Clarissa nur Erhabenheit ist: die Freundin soll Lovelace und Solmes den Laufpass geben und Hickman nehmen; dessen ehrbare Demut passt besser zu Clarissa als zu ihr selbst — oder vielleicht kann sie es erreichen, dass Hickman mit Mrs. Howe vorlieb nimmt; gesetzt genug ist er dazu (II 11). Sie hat eine starke satirische Ader (II 16), ist heftig und leidenschaftlich gegenüber Clarissas ruhiger Würde (II 21. 72), rebellisch gegen jeden Zwang und ermuntert auch ihre Freundin zum Widerstand. Aber bei aller temperamentvollen Schalkhaftigkeit verliert sie doch nie die weibliche Würde und Sittsamkeit und hat volles Verständnis für den höheren Wert der anders gearteten Clarissa; mit unbeugsamer Energie tritt sie für die schwärmerisch verehrte Freundin ein, dem Gebot der Mutter zum Trotz. Die wesentlichen Züge des Tom Jones — leidenschaftliches Temperament, starkes Liebesbedürfnis, Energie und Hilfsbereitschaft — erscheinen also auf weiblicher Seite bereits ein Jahr früher bei Richardson. Wir werden sehen, dass nicht nur Clarissa, sondern auch Anna Howe auf die Nachwelt stark gewirkt hat. Und ebenso wie Clarissa im Grandison gesteigert wiederkehrt, so auch ihre Freundin; allerdings ist Charlotte Grandison, der geringen Kunst

des ganzen Romans entsprechend, übertrieben zum Zänkischen und Launenhaften, das mit der angeblichen inneren Gutmütigkeit wenig harmonieren will. Eine eigentümliche Mischung von Clarissa und Anna Howe stellt dann Harriett Byron dar, das Mädchen mit vollendeter Reinheit, mit voller Energie der opferbereiten Tugend, aber andrerseits mit sehr viel gutmütiger, unschuldiger Eitelkeit. Das Zarte, Unschuldige, Reine in Clarissas Charakter ist zur kindlichen Naivetät gesteigert in der jugendlichen Emily Jervois des Grandison. Ausserhalb dieser Gruppe der edlen Frauen steht dann die alte Lustspielfigur der zänkischen Ehefrau (Lady Beauchamp im Grandison), das ungebildete, trunksüchtige und schimpfende Weib Mrs. O'Hara (Gr III 35), die unmögliche Lady Davers der Pamela, die zuerst die Heldin schützt, dann aber nach ihrer Heirat mit B— sie den Aristokratendünkel in plebejischsten Formen fühlen lässt, und die mit ihrer angeblichen Jugend kokettierende ältliche Jungfer Miss Swynford in der Pamela (IV 215). Dazu einige teils gutmütige, teils abstossend-gemeine Dienerfiguren: Mrs. Jervis; Mrs. Jewkes, Mrs. Sinclair. Zusammenhang mit dem alten heroisch-galanten Roman lässt vermuten das liebende Machtweib Olivia, das mit dem Dolch im Gewande dem geliebten Grandison sich aufdrängt (IV 209. 231 f.) und ihrem Hass gegen die Nebenbuhlerin bis zu Ende treu bleibt (V 285 ff.).

Die männlichen Nebenfiguren sind zum grossen Teile ganz schemenhaft behandelt; für die Technik des Romans ist aber interessant, dass auch der Lovelacetypus genau wie der der Clarissa variiert erscheint: Belford (er bessert sich und wird Clarissas — allerdings ohnmächtiger — Schützer), Mowbray, Doleman, Tourville, Belton (er stirbt in qualvoller Reue), wobei aber — abgesehen von ihrem verschiedenartigen Ausgang — keine deutlichen Abarten entstehen. Im Grandison erscheint dann Lovelace zur Brutalität vergröbert wieder als Sir Hargrave Pollexfen. Es treten dann ferner auf alte Lustspiel-

typen: der polternde, dabei im Grunde gutmütige und auch witzige Haustyrann (Sir Simon Dartford in der Pamela), der grobe, zänkische, unkultivierte Landjunker Sir Jacob Swynford (Pamela) und Sir Rowland Meredith (Grandison). Ferner einige gute Geistliche (Williams in der Pamela, Dr. Bartlett in der Clarissa), sodann zwei Abarten des Intriganten, der abgefeimte Bediente Leman (Clarissa), der zu jeder Schandtat bereit ist und Gewissensbisse nur heuchelt, um den Geldwert seiner bösen Leistung entsprechend zu steigern, und der egoistische Freier Solmes, der eine gewisse Gabe besitzt, sich einzuschmeicheln, freundlich und uneigennützig zu erscheinen, im Grunde aber niedrig, roh und brutal ist und nur aus weltlichen Motiven die Hand der Clarissa begehrt. In gewisser Weise eine Vorstudie zum Grandison und anscheinend ohne literarisches Vorbild ist einer von Clarissas Liebhabern, der edle Wyerley, der von ihr abgewiesen worden ist, dann aber in ihrem Elend seine Werbung wiederholt (VIII 144). Bedeutsam ist schliesslich noch Hickman, diese interessante Mischung von Gutmütigkeit, Edelmut und Ungeschicklichkeit; stets geschäftig in seinen Werbungen um Miss Howe, ohne etwas zu erreichen, ehrlich und edel, der schweigende Wohltäter der Armen (III 228).

2.

Wie charakterisiert Richardson seine Personen? Bei Defoe finden wir drei verschiedene Typen: 1) die naive Selbstcharakterisierung der handelnden Person: Roxana stellt sich mit ihren Tugenden und Fehlern dem Leser vor; 2) die direkte Charakterisierung eines Handelnden durch den Erzähler des Ganzen: Roxana beschreibt gleich bei der ersten Einführung die Fehler ihres ersten Gemahls (4 ff.), Robinson Crusoe charakterisiert (nicht gleich, sondern erst, als er für die Handlung wichtig wird) den französischen Priester (318), Singleton beschreibt seinen Genossen William, allerdings nur in einer Teilcharakteristik (163), des Quäkers Stellung zur

Moral ergibt sich später aus der Handlung; und 3) am allerhäufigsten haben wir keine zusammenfassende Charakterisierung, sondern dem Leser bleibt es überlassen, sich selbst aus dem Erzählten ein Bild des handelnden Charakters zu entwerfen. Und es will fast scheinen, als ob diese indirekte Charakteristik nur ausnahmsweise (so bei Robinson) künstlerische Absicht, sonst mehr künstlerische Schwäche ist. Ungleich vielseitiger ist Richardson; er weiss dabei geschickt die Vorteile auszunutzen, die seine Briefform ihm bietet. Direkte Charakteristik ist für den autobiographischen Roman oft unwahrscheinlich; hier ist sie das Natürlichste von der Welt; was liegt näher, als dass die Korrespondenten sich über den Eindruck verständigen, den eine neuauftretende Persönlichkeit auf sie gemacht hat? So werden dann gleich zu Anfang direkt durch einen Korrespondenten beschrieben Grandison, Harriett Byron, Hickman. Nun gibt der Briefroman aber auch die bequeme Möglichkeit, das Bild des geschilderten Charakters reizvoll zu vertiefen, indem sich mehrere Personen in die Schilderung teilen, indem vielleicht sogar abweichende Meinungen über die geschilderte Persönlichkeit sich geltend machen. Das ist eine Methode, die den Vorteil der direkten Schilderung — Genauigkeit und Klarheit — besitzt, dabei aber gleichzeitig genau wie die indirekte Charakteristik die Phantasie des Lesers zur Selbsttätigkeit anregt: so wird Lovelace von verschiedenen Seiten geschildert (I 14 ff. 69 ff. 178 f.), zuerst von kühl beurteilenden Aussenstehenden; dann debattieren die beiden Freundinnen über ihn, das Bild wird schärfer und anschaulicher. Aber diese kombinierte Methode lässt sich noch weiter verbinden mit direkter Charakteristik. Richardson liebt es, gleich das erste Auftreten einer neuen Persönlichkeit charakteristisch zu gestalten — und dies lässt sich dann vereinigen mit direkter Charakteristik, die die gewonnenen Eindrücke des Lesers vertieft und bestätigt —, in dem eben erwähnten Falle (Lovelace) ging der Kombination von direkter und indirekter Charakteristik

vorher ein sehr charakteristisches Auftreten des Helden, das zunächst dem Leser einen starken Eindruck hinterliess, dann aber auch die Korrespondenz der beteiligten und unbeteiligten Zuschauer ungezwungen einleitet und somit Anlass gibt zu noch stärkerer Vertiefung des Charakterbildes; und diese erhält dann ihren Abschluss, indem Lovelace später sich in einem Briefe an einen Freund selbst charakterisiert (I 204 ff.). Und diese verschiedenen Teilbeschreibungen sind arrangiert nach einem gleich zu erwähnenden seltsamen Kompositionsprinzip der Irreleitung des Lesers, so dass zunächst die angenehmeren Eigenschaften des Charakters stark hervortreten, und erst später die schlechten. (Ebenso bei der Charakteristik von Pollexfen Grand 59 ff. 87 ff.). Andere, allerdings weniger kunstvolle Kombinationen sind es, wenn ein unerwarteter Besuch (Swynford) zuerst im Gespräch vorbereitend charakterisiert wird, dann mit höchst charakteristischem Gebaren auftritt, oder wenn nach Clarissas Tode eine zusammenfassende Charakteristik ihr als Nachruf gewidmet wird (IX 221).

### 3.

Auch bei der Beschreibung des Äusseren seiner Figuren weiss Richardson sich geschickt die Möglichkeiten zu Nutze zu machen, die seine Briefform ihm bietet. Defoe verzichtet meistens auf eine körperliche Beschreibung überhaupt; wo er sie gibt (Freitag Rob 146, der weisse Mann Si 138), werden kurz die wesentlichen Züge nebeneinander gestellt. Sehr viel kunstvoller ist Richardson. Er zeigt ein bedeutendes Geschick darin, eine epische Beschreibung neu auftretender Personen entweder ganz zu umgehen oder ihr doch die Monotonie einer Aufzählung zu nehmen. Bei Clarissa fehlt jede Beschreibung ihres Äusseren — aber wir hören die Begeisterung aller derer, die sie sehen, alt und jung, gut und schlecht, auch in ihrem Unglück und in der unvorteilhaftesten Umgebung, — der bekannte homerische Kunstgriff: wie schön Helena

ist, das zeigt uns deutlicher als alle Beschreibung die Begeisterung der troischen Greise. Aber auch wo der übliche eingehende Schönheitskatalog der Renaissancezeit gegeben wird, weiss er zu variieren: Sir Charles Grandison wird in einem Briefe Harrietts beschrieben (I 267 ff.); die Beschreibung des Äusseren wird dabei geschickt unterbrochen durch Nachrichten über seinen Charakter und seine Schicksale; und wenn Greville seine angebetete Freundin Harriett Byron schildert, so erhalten wir zwar einen Schönheitskatalog in alter Art und die Superlative der Renaissancelyrik und -Epik (I 3—11), aber das alles ist einmal geschickt konzentriert auf den Schreibenden; er misst Harriett nicht an einem allgemeinen, sondern an seinem persönlichen Schönheitsideal, das durch die Erscheinung des schönen Mädchens teils bestätigt, teils bedeutend modifiziert wird, und allerhand kleine Abschweifungen — englische Schönheit wird mit französischer Schönheit verglichen — geben der Beschreibung noch weitere Variation.

## III.

Viel Neues und Bedeutsames bringt Richardson auch in der Führung der Handlung. Der Roman beginnt plötzlich, in mediis rebus; das ist ein Anfang, den die Briefform ohne weiteres nahe legt. Der Leser hört eine Reihe von Namen, die ihm unbekannt sind, und Ereignisse, deren Bedeutung ihm erst allmählich aufgeht. Was am Anfange steht, ist das erregende Moment der Handlung: ein Familienereignis: Pamelas Herrin ist plötzlich gestorben — eine wichtige Bekanntschaft: Lovelace tritt in Beziehungen zur Familie Harlowe — Wechsel des Milieus: Miss Byron hat beschlossen, nach London zu reisen; diese Art des erregenden Moments fand sich schon bei Defoe: auch Robinson und Singleton gingen auf Reisen. An den abrupten Anfang schliesst sich in der Pamela eine feinsinnige Exposition. Ihre Herrin ist tot, nun ist sie abhängig von Mr. B., dessen Liebenswürdigkeit ihr auffällig erscheint. Und bereits hier im ersten Keime sind die

beiden Teile des Romans, Pamelas Leiden und Pamelas Erhebung, angedeutet: ist Mr. B.s Liebenswürdigkeit eine Falle, die sie zur Vorsicht mahnt oder der Ausfluss eines guten Herzens? Pamela glaubt das letztere, ihre Eltern fürchten das erstere — das gibt eine hübsch kontrastierte und alle Möglichkeiten des Kommenden schon andeutende Einleitung (S. 1—10), deren Schluss scheinbar Pamela recht gibt: Auch andere Männer ihrer Umgebung sind liebenswürdig, und sie können doch nicht alle böse Absichten haben! Der Leser ist beruhigt — von der richtigen Fährte abgeleitet. In derselben Art beginnt Clarissa mit einer Sondergeschichte, die das Interesse des Lesers zunächst nach einer falschen Richtung leitet: Lovelace tritt auf als Werber, nicht um die Heldin, sondern um ihre Schwester Annabella. Auch hier werden gleich in den ersten (allerdings sehr viel breiter ausgesponnenen) Szenen alle Möglichkeiten der Zukunft deutlich: Lovelace ist wild und stürmisch; das zeigt sein Verhalten gegenüber Clarissas Bruder; aber er kann auch grossmütig sein, das zeigt sein Betragen gegenüber der 'Rosenknospe'. Im Grandison haben wir dann gleichfalls, wenn auch weniger eindrucksvoll, die falsche Fährte zu Anfang: Harriett Byron mit ihren verschiedenen Werbern steht derartig im Vordergrunde, dass wir sie und nicht Grandison für die Hauptperson halten.

Im weiteren Verlauf der Handlung zeigt die Pamela dann weiter eine geschickte Steigerung: langsam enthüllt Mr. B. seine Absichten: er hat sie leidenschaftlich geküsst (17), er erklärt sich mit deutlicher Anspielung auf das Schicksal der keuschen Lucretia (29); da beschliesst Pamela abzureisen. Jetzt setzt ein eine lange Kette von Ereignissen, in denen das Schicksal sich abwechselnd zu Gunsten und zu Ungunsten der Heldin wendet, der Knoten abwechselnd gelockert und wieder geschürzt wird. Immer eifriger betreibt Pamela ihren Reiseplan — scheinbare Lockerung des Knotens, — immer deutlicher treten Hindernisse in ihren Weg. Mr. B. ver-

sucht Gewalt — stärkere Verstrickung —; wieder eine scheinbare Rettung — sie darf abreisen — und sofort die Gegenwendung: sie fährt ab, kommt aber nicht zu ihren Eltern, sondern auf eine andere Besitzung von Mr. B., aus der Rettung ist schlimmste Gefahr geworden. Und so geht es weiter im zweiten Abschnitt: Rettungsmöglichkeiten wechseln mit Verschlimmerungen ihrer Lage, und jedesmal deutliche Steigerungen: zuerst heimliche Briefe, dann ein Versuch des freundlichen Kaplans, die Nachbarschaft für sie zu interessieren (160 ff.); dann der Fluchtversuch — andrerseits ständige Verschärfung ihrer Haft, ein formelles Anerbieten ihres Peinigers, seine Geliebte zu werden (240) und der Überfall im Schlafgemach (253 ff). Im dritten Abschnitt nach den vielen Wechselfällen die Wendung zu Gunsten der Heldin: B. gibt ihr die Freiheit wieder. Aber er ruft sie bald zurück — soll das alte Spiel von neuem losgehen? Jedoch zur Überraschung des Lesers hat sich jetzt, auf dem Höhepunkt, das Schicksal wirklich gewendet: Mr. B. will sie wirklich heiraten. Aber auch in diesem Teile noch eine Scheinwendung: eine geheimnisvolle Botschaft, durch eine Zigeunerin überbracht, Anspielungen auf eine geplante Scheinvermählung (288), bis schliesslich im Anfang des 2. Bandes die Heirat erfolgt — und damit das Ende jeder künstlerischen Komposition. Nach guter Komposition zu Anfang jetzt völliges Ermatten; langsam schleicht der Roman seinem Ende zu. Ähnliches gilt von Clarissa. Hier fällt auf die lange Zurückhaltung der eigentlichen Handlung und des Helden. Er tritt auf in einem Vorspiel, das den Leser auf falsche Fährte leitet (vgl. S. 73). Sein Verhalten dabei bringt uns Schilderungen seines Charakters aus den verschiedensten Federn; erst nachdem alles Für und Wider reichlich erörtert ist, haben wir p. 204 den ersten Brief von ihm selbst. Auch hier wieder neben der immer stärkeren Schürzung des Knotens dazwischen einige Scheinwendungen zu Gunsten der Heldin: es sieht einmal so aus, als wollten die Eltern Clarissas nachgeben

und sie von dem verhassten Solmes befreien (II 215 ff.); Lovelace denkt einen Augenblick ernstlich daran, sie zu heiraten (III 322 ff.). Dann ist Clarissa in der Gewalt ihres Verführers, auch hier ein ständiges leises Schwanken: Aussichten auf Befreiung durch Anna Howe, durch Hickman, durch ihre Verwandten — immer schärfere Haft, Flucht und wieder Einkerkerung, zuletzt der Höhepunkt, die Katastrophe. Offenbar mit künstlerischer Berechnung geht durch die Geschichte eine doppelte Handlungsführung. Die eine reisst Clarissa langsam aber sicher dem Abgrund zu. Mit der unverrückbaren Sicherheit eines antiken Fatums geht es abwärts der Katastrophe zu, seit sie den ersten Brief mit Lovelace gewechselt hat. Da kann ihr nichts helfen, keine Anstrengung guter Freunde, nicht ihre eigene sittliche Hoheit; nicht einmal die Gewissensbisse des Verführers selbst; das Schicksal hat gesprochen. Aber leise wird diese Haupthandlung umspielt von einer anderen, die immer noch ein wenig retardiert, die bis zuletzt noch eine Wendung zu Clarissas Gunsten erwarten lässt, immer spannt und Möglichkeiten der Rettung in Aussicht stellt. Bis zum 6. Bande etwa ist dies Kompositionsspiel des Widerstreites von Handlung und Retardation recht reizvoll; dann allerdings hört die letztere ganz auf und die Geschichte besteht nur noch aus einem unendlich in die Länge gezogenen, abwechslungslosen Sterben. Und im Grandison dann vollends ein Erlahmen der Handlung, ein Auseinanderzerren des Bedeutenden in unendliche Nichtigkeit, völliges Erschlaffen der künstlerischen Gestaltungskraft. Wir haben also bei Richardson in allen Romanen dasselbe Schauspiel wie bei Defoe. Die Komposition des Ganzen will noch nicht gelingen; aber doch ist der Fortschritt unverkennbar; in den beiden ersten Romanen ist doch immerhin der grössere Teil der Handlung straff komponiert.

In der Gestaltung der Einzelhandlung sind noch zwei Kunstgriffe zu erwähnen. Zuerst die Tendenz, das Kommende vorzubereiten. Das kann nun einerseits in

Defoes Art geschehen durch breite, umständlich erzählte Entschlussszenen (Clar I 204 ff.), ferner durch geheimnisvolle Warnung (Grand I 260), prophetische Träume — kurz vor ihrer Entführung träumt Clarissa, dass Lovelace sie tötet und begräbt (II 281 f.), kurz vor ihrem Tode schaut Lovelace im Schlaf Clarissas Apotheose und den drohenden Degen des Rächers (VIII 49 f.) — oder ein kleines Ereignis bleibt im Gedächtnis einer der handelnden Personen haften, es kehrt wieder und wieder, gewissermassen als ein Begleitmotiv der Handlung — bis es schliesslich bedeutsam wird: so das kleine Kind, Sally Godfrey, in dem Pamela schliesslich den Sprössling einer früheren Liebe ihres Gemahls erblickt (man beachte die Vorbereitung und Steigerung II 210-11. 232. 269-84). Andrerseits will Richardson den Leser auch überraschen. Zu diesem Zwecke werden Intrigen gewöhnlich zuerst gezeigt, erst später aufgeklärt (stets so beim Verhalten von Mr. B. zu Pamela). Oder das Neue wird berichtet als aufregendes Geheimnis: eine sonderbare Bewegung herrscht im Hause, Türenklappen, Kommen und Gehen, merkwürdig fragende Blicke und auffällige Gesten (Clar II 253) — das bleibt zunächst andeutende, symbolische Wirkung; was es alles bedeutet, berichtet der nächste Brief (270 ff.). Dasselbe Prinzip herrscht dann auch bei der Darstellung eines aufregenden Ereignisses – hier kommt die Briefform zu Hilfe, die es ohne Zwang gestattet, ein und dasselbe zweimal zu erzählen: das Neue wird zunächst berichtet in prägnantester Kürze, dann ausführlich — so z. B. in Brief X berichtet Pamela in fliegender Eile von Mr. B.s Angriff auf ihre Ehre, der nächste Brief gibt dasselbe ausführlicher und in ruhigerer Form; oder der Brief beginnt leidenschaftlich, um dann kühler zu werden (Brief XXV; Pam I 67). Oder das neue, grosse Ereignis wird in monumentaler Kürze angedeutet — 'Die Sache ist vorüber. Clarissa lebt' (VI 75). Lovelace hat sein Ziel erreicht. Welche Gemeinheit liegt in dieser Darstellung des Verführers, und welche Fülle von Weh spricht aus

den letzten beiden Worten! 'Ich habe heute nur zu sagen — Du wirst gut tun, nach Paris zu reisen oder wohin sonst Dein Schicksal Dich führen wird' (Clar IX 8) — so berichtet Belford an Lovelace — der Leser versteht, auch ohne dass der nächste Brief die volle Aufklärung bringt: Clarissa ist tot.

IV.

Der Darstellung Richardsons gibt zunächst das charakteristische Gepräge der völlig objektive Vortrag des Ganzen. Der Autor verschwindet hinter seinem Werk, er will nur die Dinge wirken lassen in ihrer ruhigen Macht mit aller Stärke eines gewaltigen Naturereignisses. Er erzählt nirgends selbst, sondern er hat den Roman eingekleidet in die charakteristische Briefform, von deren Verdiensten und Schwächen gleich die Rede sein wird. Seine Diktion ahmt oft recht geschickt den Stil der Alltagsrede nach mit ihren kurzen und verkürzten Sätzen:

*She cast her eyes that way. She saw me. Saw me greatly affected. She started. She looked again; again started* (Grand V 16) —

mit ihrer leidenschaftlichen Häufung von Satzgliedern im Affekt:

*cursed, confounded, villanous bribery and corruption* (Clar VI 200) — *I would bind, gag, strip, rob and do anything but murder to intercept it* (Clar VI 11).

Auch Fragen und Ausrufe werden gehäuft, Sätze werden plötzlich abgebrochen, Aussagen sofort korrigiert, Bitten sofort widerrufen; die dramatische Bewegung des Gesprächs steigert sich bis zur Fingierung eines Dialoges mit einer imaginären Persönlichkeit (Clar VI 5. 18 u. ö.); Aussagen, die den Hörer verletzen können, werden zart verhüllt oder zögernd ausgesprochen — andrerseits auch wieder keck in familiärster Redeweise berichtet. Besonders beliebt sind onomatopoetische Wiederholungen:

*I could even distinguish her dear heart flutter, flutter, flutter against mine* (Clar V 103), *now thump, thump, thumps my bounding heart for something* (VI 63), *ring, ring, ring, ring I my bell* (VI 200; ebs. 201: *stamp, rave*; IX 9 *shake*) — *he went on; mutter mutter, grumble grumble, the thunder rolling at a distance* (Grand IV 320).

Bei diesem Streben nach naturalistischen Effekten fällt es doppelt auf, wenn wir die Diktion geziert finden — auch in nicht pathetischer Darstellung — durch Stabreim in so ungewöhnlichen Verbindungen und mit solcher Häufung, dass Zufall wohl ausgeschlossen ist —

a) Typus a a a a . . . . .: *he withdrew in the most respectful manner, beseeching me only to favour him with such a meeting in the morning as might not make the widow .. think* . . . (Clar IV 10).

b) Typus a a b b . . .: *She highly extolled him and gave me a share in the praise as to person. But was sorry, she said, that she was likely to lose us so soon as Mr. Lovelace talked of* (ebd. 11). *I mingle minds without reserve, encouraging reciprocal freedoms, and am forward to dissipate diffidences* (ebd. 15). *Priscilla Partington* [sonst stets Miss Partington genannt] (*for her looks so innocent and* [*d*]*iscretion**) *so deep, yet seeming so softly*) *may be greatly relied upon* (ebd. 35). *You find the difference on their return — a fondness for foreign fashions, an attachment to foreign vices, a supercilious* [*c*]*ontempt**) *of his own country and countrymen, himself more despicable than the most despicable of those he* [*d*]*espises**) — (ebd. 97).

Die Diktion ist meist recht geschickt dem Charakter des Sprechenden angepasst. Verschieden ist der neckische Plauderton Anna Howes von der ruhigen Würde Clarissas, und beide verschieden von der wilden Aufregung und der eitlen Selbstbespiegelung Lovelaces. Clarissas Wortschatz ist gewählt, Lovelace schreibt burschikos, Diener und ungebildete Leute schreiben eine böse Orthographie und greifen bei Fremdwörtern fehl (Clar III 29 ff. VI 272 f. 259 f.). Das geht so lange gut, als Richardsons Personen nicht ins Moralisieren kommen. Wo dies aber geschieht, hören allerdings die charakteristischen Unterschiede auf. Da bricht eben doch durch die subjektive Meinung des Autors, da philosophieren nicht Pamela, das Dienstmädchen, und Clarissa, die gebildete Dame, sondern Samuel Richardson, und es ist dieser Widerspruch zwischen dem sonst so objektiven Vortrag des Ganzen und den subjektiven

*) unbetonte Silbe stabt; also vielleicht Zufall. Fälle von sicherem Stabreim sind mir in Clar IV 1—100 (Seiten zu 36 Zeilen) sieben begegnet.

didaktischen Einschiebseln, der den Roman uns heute zum grossen Teil unleidlich macht. (Über Richardsons Didaxis wird bei Fielding einiges zu sagen sein.)

Charakteristisch für Richardson ist auch seine von Jahr zu Jahr zunehmende Neigung zum Detail. Teilweise in der Art Defoes. Alle Entschlüsse werden eingehend motiviert; alle Momente, die für oder gegen einen Entschluss, eine wahrscheinlich eintretende Handlung, eine Folge aus den erzählten Ereignissen sprechen, mit grösster Ausführlichkeit vorgetragen. Aber noch mehr. Auf jede kleine Einzelheit wird geachtet mit peinlicher Genauigkeit. Alle Worte, Bewegungen, Blicke, Färbungen der Stimme werden sorgsam registriert, mit hervorragender Kunst wird kleines Detail benutzt, um symbolisch seelische Erregungen zu schildern. Miss Grandison wird einem peinlichen Verhör unterworfen; ihre innere Unruhe verrät sich durch fortwährendes nervöses Ziehen an ihrem Ring (II 262 ff.). Wir sind Zeugen einer peinlichen Unterredung zwischen Clarissa und Solmes. Wie es auf die übrigen Anwesenden (Mutter und Schwester) wirkt, erfahren wir durch stummes Spiel. Die Mutter runzelt die Stirn, die Schwester beisst sich auf die Lippen. Die Mutter wird rot und lässt ihre Blicke von einem zum anderen wandern. Der Schwester Augen sind weit geöffnet, weiter als je. Schliesslich steht die Schwester mit hochrotem Gesicht auf und fächelt sich energisch Kühlung zu, obgleich es ein kalter Tag ist (I 147 f.). Der allgemeine Ingrimm der Familie wird wirkungsvoll zusammengefasst in einer kleinen stummen Szene: 'Mein Vater ist nach Hause gekommen und mein Bruder ist bei ihm. So spät es ist, so haben sie sich doch alle zusammen eingeschlossen. Keine Tür öffnet sich, niemand regt sich. Hannah [ihre treue Dienerin] geht auf und ab, wird aber von allen gemieden, als hätte sie eine ansteckende Krankheit' (I 153). (Ähnliche Szenen voll guter Symbolik Clar VI 15. 323. II 253.) Jede Kleinigkeit wird mit grösster Ausführlichkeit motiviert. Bei den Grandisons ist Besuch, der nicht sehr willkommen ist;

deshalb lässt Miss Grandison, die Herrin des Hauses, Schokolade auftragen, um einmal auf diese Weise selbst in das Zimmer eintreten zu können, andrerseits um durch diese kleine Erfrischung dem Besuch anzudeuten, dass er nicht zur Hauptmahlzeit bleiben soll (III 31). Mit reizender Ausführlichkeit schildert Lovelace die Versuche eines kleinen Vögleins, aus dem Kerker zu entkommen (Clar IV 78), ähnlich die Verfolgung eines Fuchses (IV 80). Aber — damit wiederhole ich nur längst Bekanntes — diese Ausführlichkeit des Details steht oft im krassen Gegensatz zu der Wichtigkeit des Dargestellten. Nicht nur ein Ereignis wie Clarissas Tod wird auf 200 Seiten ausgebreitet — und auch das ist verfehlt; denn Tragik lässt sich nicht tropfenweise geniessen — sondern auch das Trivialste und Unbedeutendste. An manchen Stellen wird der Inhalt des Gespräches Nebensache, die möglichst naturgetreue Nachbildung einer Konversation Hauptzweck des Romans. Das ist für die Literaturgeschichte nicht unerheblich; wie Menschen sprechen, das hat England von Richardson darzustellen gelernt. Aber um das zu sehen, brauchen wir heute nicht mehr zu Richardson zu gehn; wir empfinden heute nur das Geringfügige und Kleinliche dieser bei aller Kompositionskunst doch nicht sich vom Fleck rührenden Geschichte. Einer der grössten Romane der Weltliteratur ist für die moderne Zeit tot, weil der Dichter nicht imstande ist, sich zu beschränken. Und besonders verhängnisvoll ist für Richardson dabei die Erzählungsform des Briefes, die manche Vorteile hat, aber für grosse psychologische Wirkungen schliesslich doch unbrauchbar ist.

Der Abenteuerroman von Nash bis Defoe kleidet sich in die Form der Icherzählung. Das gibt dem Roman einerseits Frische und Lebendigkeit der Darstellung, andrerseits eine Konzentration, wie sie für eine erst werdende und dabei naturgemäss ins Breite drängende Kunst einen grossen Vorteil bedeutet. Das wird nun allerdings oft recht unbequem — was des Helden Gegenspieler oder Freund erlebt, lässt sich nur berichten, wenn er mit dem

Helden wieder zusammentrifft; bei der Icherzählung kaum zu vermeiden sind daher die überraschenden Begegnungen auf der Landstrasse und im Wirtshaus und die langweiligen Einschachtelungen der Abenteuer eines anderen. Demgegenüber hat die Briefform einen unleugbaren Vorteil: sie bewahrt die Frische und Anschaulichkeit der Icherzählung, aber indem sie eine unbeschränkte Zahl von Briefschreibern einführen kann, deren jeder Selbsterlebtes und Selbstempfundenes berichtet, kann sie schlechterdings alles in der Form des eigenen Erlebnisses vortragen. Und jedes einzelne Ereignis kann von einer Mehrheit von Personen geschildert werden, deren jede ihre besondere Meinung dazu äussern kann; jeder neu auftretende Charakter kann von den übrigen — und oft mit recht verschiedenem Ergebnis — beurteilt werden, während bei der alten Form immer nur einer Richter über alle war; das ist eine Möglichkeit, von der Richardson den reichlichsten Gebrauch macht: Lovelace wird vor seinem ersten bedeutenden Eingreifen in die Handlung von allen Seiten charakterisiert, und jedes kleine und grosse Ereignis wird mindestens von vier Personen beurteilt: Lovelace und Belford, Clarissa und Anna Howe. Die Vorteile des Ichromans sind scheinbar ins Unendliche gesteigert — aber nur scheinbar: die straffe Konzentration ist dahin. Aus éinem Zentrum des Interesses sind verschiedene geworden. Wir interessieren uns nicht nur für Clarissa, sondern auch für deren Freundin Anna Howe, und wenn diese nicht blosse Theatervertraute bleiben soll, muss sie nun auch ihre Schicksale haben — ihre Mutter, ihr Geliebter bilden um sie einen besonderen Handlungskreis. Wir haben gesehen, wie Richardson in den beiden ersten Romanen dieser Neigung zur Breite noch einigermassen gerecht geworden ist, wie schliesslich aber im Grandison der Roman ins Uferlose auseinandergeht.

Die Briefform scheitert ferner an einer weiteren Schwierigkeit. Ein Brief ist eine andere Kunstform als der Roman; er ist bestimmt für einen einzelnen und ist

ein kleines Ganze; der Roman dagegen wendet sich an eine Vielheit von Lesern und ist ein grosses Ganze. Aus einer Aneinanderreihung von Miniaturen entsteht aber kein Wandgemälde. Im Briefe ist es natürlich, dass gewisse Gefühle des Schreibers immer wiederholt werden; im Roman führt dies zu Wiederholungen, die auf die Dauer unerträglich sind und die aus dem fest gegliederten Ganzen eine endlose Reihe zusammenhangloser Einzelszenen machen. Und nur mit den unmöglichsten Hilfsmittelchen gelingt es dem Verfasser, alle Ereignisse in die Briefform zu pressen. Wenn Harriett Byron erfahren soll, was Grandison in Italien erlebt hat, müssen dessen Briefe an Bartlett an sie gesandt werden; für solche Zwecke pflegen an anderen Stellen die Schreiber von ihren endlos langen Episteln noch Abschriften zurückzubehalten, pflegen sich auch Mitglieder desselben Haushalts förmliche Briefe zu schreiben. Vor allem aber ist der Brief für die feinsten Formen der seelischen Analyse nicht recht brauchbar. Es gibt gewisse Dinge, von denen der Mensch nicht redet, die aber Richardson notgedrungen doch seine Figuren schreiben lassen muss. Dass der vollendete Gentleman Grandison die stürmische Leidenschaft Olivias für ihn mit allem Detail berichtet, wirkt peinlich und unnatürlich trotz der verhüllenden Form (V 251). Und der völlig verfehlte Eindruck eines Charakters wie Pamela beruht hauptsächlich darauf, dass ein einfaches, tugendhaftes Mädchen mit einer Bewusstheit wägt, scheidet, analysiert und verwirft, die den Eindruck berechnender Schlauheit hervorruft; dass sie (z. B. I 352) alle Komplimente und Lobsprüche, die ihr je gesagt sind, sorgsam aufzeichnet — ein Fehler, den Richardson in den späteren Romanen übrigens vermieden hat (Grand I 45; Harriett) —, dass sie alle Einzelheiten eines unsittlichen Angriffs genau registriert (I 259 f.); das alles ist absolut unwahrscheinlich, liess sich aber in der Briefform schwer umgehn, da der Leser doch informiert sein musste.

Es scheint, als ob Richardson die Schwierigkeiten

seiner Erzählungsform selbst gefühlt hat. Es gibt weite Partien, in denen der Autor vergisst, dass hier Briefe geschrieben werden. Man vergleiche folgende Stelle (Clementina will Grandison eine Zeichnung zeigen):

*She went to the table — Come hither, and sit down by me. I did. Madam (to her mother); my lord (to her brother) . . . come and sit down by the chevalier and me. They did. She spread it on the table, her head on one hand, pointing with the finger of the other — Now tell me your opinion of this work* (V 45).

Eine solche minutiöse Schilderung gibt kein Briefschreiber, sie ist nur möglich in der Erzählung eines unbeteiligten Dritten. Und wenn nun nach dieser umfangreichen Einleitung der Dialog in aller Ausführlichkeit gegeben wird, geht die Form des Romans in die des Dramas über. Der Briefroman hat ja mit ihm die Ähnlichkeit, dass er jederzeit den Schauplatz wechseln kann und dass jede Handlung mit äusserster Lebhaftigkeit vorgetragen wird. Dieser Übergang zur dramatischen Form zeigt sich auch in Kleinigkeiten: Dokumente und Briefe anderer werden gelesen oder kopiert so wie im Drama Unterhaltungen belauscht werden, und auch das kommt vor, und dabei fallen allerhand Seitenbemerkungen, die an das à part Reden der Bühne erinnern (Pam II 156; Clar VI 51). Alle Hauptpersonen haben ihren treuen Vertrauten, der hilft, rät, warnt und die Bekenntnisse des übervollen Herzens entgegennimmt. Kommt zu dieser allgemeinen Ähnlichkeit noch eine gesteigerte Freude am Dialog, so wird aus dem Roman schliesslich ein Kryptodrama, in dem der Dialog nur durch kurze Bemerkungen unterbrochen wird, wie sie ohne wesentliche Änderung in jedem Drama stehen könnten: *pulling her handkerchief to hide her eyes, for it seems she wept not — embracing her* (Grand III 34), *rising* (III 319), sogar die reinen Bühnenanweisungen: *enter Lord G.* (Grand IV 257 usw.) *you must suppose them seated, a Milton's Paradise Lost before them* (III 221); es begegnen sogar Seiten, bei denen ganz wie im Drama an die Spitze der wörtlich wiedergegebenen Reden die Namen der Personen gesetzt sind (Clar V 257 ff., Grand III 32 ff., IV 221 ff., 256 ff.).

Dieser Übergang vom erzählenden zu einem kryptodramatischen Stil hat seine Gefahren. Er verführt zu einer realistischen Nachahmung der Wirklichkeit auch im Kleinen und Kleinsten, das einen typischen oder charakterisierenden Wert nicht besitzt. Dieser Realismus im unbedeutenden Detail kann auf der Bühne nicht leicht gefährlich werden — der Zwang, eine umfangreiche Handlung in die Zeit eines Theaterabends zu pressen, zwingt von selbst zur Kondensierung und zur Auslese; er wird verhängnisvoll für den Romandichter, dem keine äussere Form eine feste Grenze zieht. Die Folge ist auch hier wieder eine Breite, die das Wertvolle in der Flut des Nichtigen untergehen lässt.

Dass Richardson eine der bedeutendsten Erscheinungen in der modernen Literaturgeschichte ist, steht seit langer Zeit fest. Er hat den Frauentypus geschaffen, der anderthalb Jahrhunderte lang die Literatur beherrscht, er hat die Psychologie der Frau überhaupt für die Erzählungskunst entdeckt, ja was noch mehr ist, er hat gezeigt, dass auch Charakterschilderung das Hauptinteresse eines Romans bestreiten kann. Das alles ist bekannt. Ich möchte hier nur darauf hinweisen, dass er auch den ersten englischen Roman geschrieben hat, in dessen Technik sich eine nicht unbedeutende Kunst zeigt. Die Art wie er Menschen beschreibt, Charaktere zeichnet, wie er die Handlung aufbaut, verrät eine starke künstlerische Ader und eine Treffsicherheit, die einem Defoe ganz abging. Nur in einem Punkte hat sie ihn im Stich gelassen, in der seinen französischen Mustern entlehnten Briefform. Ihre Vorteile hat er geschickt benutzt; aber ihren Versuchungen ist er erlegen. Sie leistete Vorschub seiner Neigung zum Moralisieren und Predigen, zum Analysieren und Beschreiben, zur Detaillierung des Details, und sie hat es ganz wesentlich verschuldet, dass ein Roman voll glänzender Charakterisierungskraft und bedeutender Gestaltungskunst bereits ein halbes Jahrhundert nach seinem Erscheinen aus der Literatur in die Literaturgeschichte übergetreten war.

---

# Fielding.

## Kapitel 3.

# Fielding.

Fieldings Kunst steht in scharfem Gegensatze zu der Richardsons. Die Pamela war ihm ein verlogenes, unwahres Machwerk, und sein erster Roman geht aus von einer unbarmherzigen Parodierung von Richardsons Erstlingsarbeit. Auch im Leben haben sich die beiden Männer in scharfer Feindschaft gegenübergestanden. Sie waren die Vertreter verschiedener Weltanschauungen, der puritanisch beeinflussten Moral einerseits und des merry old England andrerseits, und ihre literarischen Leistungen sind nach ganz anderen Richtungen orientiert. Richardson hat — wie immer auch die genaue Herkunft seiner Kunst im einzelnen sein möge — dem heroisch-galanten Roman ein bürgerliches Gewand angezogen; Fielding dagegen ist der Fortsetzer des alten Schelmenromans von Nash und Defoe. Allerdings hat sich unter seinen Händen die alte Gattung erheblich gewandelt. Er hat dem planlosen Durcheinander von Abenteuern festen Halt gegeben, indem er die Liebe als Konstruktionsmotiv einführte; ohne dass sie die lockere Fügung des Abenteuerromans ganz verleugnete, erhält die Geschichte so doch eine bisher unbekannte Festigkeit. Er hat ferner auf die Charakterzeichnung ein Gewicht gelegt, das sie aus einer Nebensache zur Hauptaufgabe des Dichters macht, und was er erzählt, sind nicht mehr abenteuerliche Kriegsfahrten in die Ferne oder die Geschichten von Spitzbuben und Dirnen, sondern Dinge, die ein jeder Engländer aus guter Familie in der Heimat erleben kann; der Roman geht vom Singulären und Seltsamen über zur Schilderung alltäglicher

Erlebnisse. Schliesslich erscheint bei Fielding zum ersten Male im Roman eine starke persönliche Note, die humoristische Auffassung von Menschen und Dingen, die seither einen wesentlichen Charakterzug des englischen Prosaepos gebildet hat.

Der grosse Fortschritt zeigt sich noch am wenigsten im Joseph Andrews (1742), mit voller Schärfe dagegen im Tom Jones (1749) und wird in der Amelia (1752) festgehalten. Etwas abseits in der Reihe der Fieldingschen Romane steht der parodistische und in seiner Kunst merkwürdig archaische Jonathan Wild (1743).

## I.

Der Grundplan des Abenteuerromans bleibt auch bei Fielding: ein unstet von Ort zu Ort wandernder Held, der sein Glück in der Welt machen will und mancherlei erlebt. So im Joseph Andrews, im Tom Jones, im Jonathan Wild, hier freilich mit bösem Ausgange. In der Amelia nähert sich der Grundplan allerdings stark dem des Richardsonschen Persönlichkeitsromans, wovon gleich noch die Rede sein wird.

Gegenüber dem lockeren Bau Defoes haben wir hier aber deutliche Konstruktionsmotive; das ist der erste grosse Fortschritt, den Fielding für die Entwicklung des Abenteuerromans bedeutet.

a) Gleich im Joseph Andrews finden wir das erste und für die Zukunft bedeutsamste Konstruktionsmotiv, die Liebe. Sie war bei Defoe, auch bei Head und im spanischen Abenteuerroman einfaches Handlungsmotiv; bei Lesage werden zwar sowohl Gil Blas wie der Bachelier de Salamanque am Schlusse vermählt; aber dies Ereignis ist nicht der Schluss einer lange durchgeführten Entwicklung. Die Liebe zu einem bestimmten Mädchen als Konstruktionsmotiv, das gleich am Anfang angeschlagen, während des ganzen Verlaufs der Geschichte immer wieder betont und am Ende zum Höhepunkt geführt wird, hat Fielding dem Drama, speziell dem Lustspiel abgelauscht.

In der Einleitung zum Joseph Andrews setzt Fielding sich auseinander mit dem Leser, der vielleicht etwas anderes erwartet hat, als er finden wird. Fielding will ihm geben '[*a*] *kind of writing, which I do not remember to have seen hitherto attempted in our language*' (p. XXIX, wiederholt p. XXXVII), nämlich einen komischen Roman, der in engster Beziehung stehen soll zum komischen Drama, also zum Lustspiel; von ihm soll es sich nur ebenso unterscheiden wie *the serious epic* — das pathetische Epos, also der heroisch-galante Roman — sich unterscheidet von der Tragödie: *its action being much more extended and comprehensive; containing a much larger circle of incidents and introducing a greater variety of characters.* Das heisst, der neue komische Roman soll eine reichere Handlung und mehr Charaktere haben — beides hatte ja schon der alte Abenteuerroman — in allem übrigen dem Lustspiel völlig gleichen. Ohne weiteres dürfte daraus folgen, dass der grosse Fortschritt in der Entwicklung des Romans, den die Einführung des Liebesmotivs als Konstruktionsmittel bedeutet, der Einwirkung des Lustspiels zu danken ist. In geringerem Grade — insofern als der neue komische Roman ein Gegenstück bilden sollte zum heroisch-galanten Roman — auch dem Vorbilde des letzteren.

Nicht in allen Romanen Fieldings ist das neue Konstruktionsmotiv gleich stark. Im Joseph Andrews gibt es weite Partien, in denen die Liebe des Helden zu Fanny gar nicht erwähnt wird, und während des grösseren Teiles der Handlung steht Pfarrer Adams im Vordergrunde, also eine Persönlichkeit, die mit der Liebesgeschichte nur lose verknüpft ist. Erst gegen Schluss der Geschichte fängt die Liebesaffäre an, den Leser wirklich zu interessieren; sie beherrscht das Ganze noch nicht. Im Tom Jones dagegen ist sie wirkliches Konstruktionsmotiv. Von dem Moment an, wo Tom Sophias Liebe erwirbt, steht das Schicksal der beiden im Mittelpunkt aller Begebenheiten; wir verlieren die Liebenden nie aus den Augen,

selbst wenn Tom Jones sich in andere Liebesabenteuer einlässt; das neue Konstruktionsmotiv hat der Geschichte eine Festigkeit gegeben, die der alte Abenteuerroman nicht kannte. Und dasselbe gilt — allerdings mit einer bedeutsamen Modifikation — von der Amelia. Hier ist Amelia gleich zu Beginn der Geschichte des Helden Gattin. Das Leiden der Heldin im Kreise ihrer Familie wird dargestellt, immer stärker dringt das Unglück auf sie ein; das wäre dann der Grundplan nicht des Abenteuerromans, sondern des Persönlichkeitsromans von Richardson. Aber geschickt ist mit diesem Grundplan der des Tom Jones verbunden. Denn zwar ist die Heldin bereits verheiratet, aber gleich in den ersten Kapiteln des Romans wird uns die Vorgeschichte ihrer Ehe und Liebe erzählt. Die Wechselfälle dieser Liebe erfüllen die ganze Geschichte. So gehört rein logisch die Amelia allerdings in die Kategorie des Persönlichkeitsromans. Ihre psychologische Wirkung auf den Leser — und diese ist doch die Hauptsache — ist die eines Abenteuerromans wie Tom Jones, mit der Liebe als Konstruktionsmotiv.

Die Einführung dieses Konstruktionsmotivs ist für die Entwicklung des Romans von entscheidender Bedeutung. Der Roman ist zum Liebesroman geworden. Männer wie Crusoe und Singleton, in deren Leben die Frau keine Rolle spielt, sind nunmehr auf Jahrhunderte hinaus für den Roman unmöglich. Das ist zunächst ein Fortschritt: wo Liebe ist, da sind auch innere Kämpfe, Krisen, Entscheidungen, da muss der Dichter charakterisieren, vorbereiten, motivieren. Seit Fielding gehört zum Romanschreiben doch mehr als die Kunst des Fabulierens; — indem der Abenteuerroman zum Liebesroman wird, wird er gleichzeitig auch zum Charakterroman. Aber der Fortschritt wurde teuer bezahlt. Er musste erkauft werden durch ein Überwiegen des erotischen Elementes im Roman, das weder ästhetisch zu rechtfertigen, noch mit der Naturwahrheit zu vereinigen war. Das psychologische Interesse, das durch diese Umwandlung einerseits gefördert

war, wurde gleichzeitig wieder abgestumpft durch die Fülle gleichförmiger, flacher, schematischer Liebhaber und Liebesmotive. Und die übermässige Entwicklung des Erotischen konnte nur geschehen auf Kosten der Erkenntnis anderer Seiten der menschlichen Natur. Im alten Abenteuerroman in der Art Defoes besass die Literatur eine Form, in der Platz war für alle menschlichen Verwicklungen und die psychologischen Eigenheiten des gesamten Menschen. Mit Fielding erringt auch hier — wie in der Komödie — das Erotische die Herrschaft; die alte Form wird äusserlich glänzender, aber doch enger und starrer — sie muss sich verhängnisvoll beschränken lassen noch ehe sie ihre Leistungsfähigkeit eigentlich hatte erproben können.

b) Ein zweites Konstruktionsmotiv ist im Joseph Andrews und im Tom Jones die Reise des Helden. Dass Fielding es dem Gil Blas entlehnt hat, wie Bosdorf (S. 58) will, ist möglich, aber für die Geschichte der Gattung unerheblich, denn es findet sich bereits im Jack Wilton und bei Defoe. Aber es ist bei Fielding mit grösserer Kunst verwendet: Jack Wilton ist ein Vagabund, Defoes Helden reisen, weil ihr Beruf sie dazu treibt, und Robinson sowohl wie Singleton, auch Jack im zweiten Teil des Buches unternehmen eine Reise nach der andern; das Motiv büsst an Eindruck ein durch seine Häufigkeit. Bei Fielding handelt es sich dagegen beide Male um eine einzige grosse Reise, die das Zentralereignis im Leben des Helden ist. Sie ist verursacht durch einen Konflikt als erregendes Moment: Joseph muss fort von Lady Booby, weil er Fanny treu bleibt, Tom wird aus der Heimat verjagt, weil er undankbar gegen Allworthy erscheint und Sophia liebt. Die Liebe hat zum Konflikt geführt; das zweite Konstruktionsmotiv folgt aus dem ersten, so ist eine Zersplitterung des Interesses vermieden: die Liebe des Helden gewinnt an Bedeutung, wenn er um ihretwillen die Wechselfälle der Landstrasse erduldet, und die Reise gewinnt an Interesse, weil der Held nie den Gedanken an seine Geliebte aus den Augen verliert.

c) Ein drittes Konstruktionsmotiv wird leicht angeschlagen im Tom Jones, des Helden Erziehung. Tom Jones ist ein edler Mensch; aber sein rasches Temperament verstrickt ihn in Schuld und Schwierigkeiten, aus denen die Verwicklungen des Romans sich ergeben. Am Schlusse ist dann Tom Jones zwar nicht ein gebrochener Sünder, aber ein geläuterter Mensch, der seine Fehler kennt und vor Allworthy und Sophia bereut (Buch XVIII, cap. X, XII). Das Erziehungsmotiv ist deutlich ausgeprägt am Schluss; aber für den früheren Verlauf der Handlung spielt es keine rechte Rolle. Es lässt sich vielleicht sagen, dass in der ersten Hälfte des Romans mehr Toms Leichtsinn, in der zweiten mehr sein Edelmut zum Ausdruck kommt; aber der Unterschied ist doch nicht besonders gross; das Motiv ist nicht recht ausgenutzt. Aber es ist literarisch bedeutsam, dass dies für die englische wie für die kontinentale Literatur gleich wichtige Motiv hier zum ersten Male erscheint ohne die religiös-puritanische Einkleidung, in der Defoe es verwendete.[4])

d) Als viertes Konstruktionsmotiv tritt im Tom Jones auf das Geheimnis der Geburt des Helden. Wir sehen das Findelkind; seine Mutter wird — anscheinend — entdeckt; gewisse Indizien sprechen für die Vaterschaft bald Allworthys, bald Partridges; erst am Schluss wird das Geheimnis völlig gelöst. Es ist ein Motiv, das im heroisch-galanten Roman eine gewisse Rolle spielt, vielleicht aus diesem zu Fielding gedrungen ist; im Joseph Andrews kommt es bereits vor, ist dort aber so unerheblich, dass man es kaum als Konstruktionsmotiv bezeichnen kann. Fünftens wäre zu nennen e) die Intrige: Lady Booby arbeitet gegen Joseph und Fanny, Blifil gegen Tom Jones; der grösste Teil der Verwicklungen des Romans beruht auf dieser Grundlage. In der Amelia (die Schwester der Heldin tritt gelegentlich als ihre Gegnerin auf) kommt es ebenfalls vor, hat aber keine konstruktive Bedeutung.

2.

Aber nicht nur durch Einfügung eines — oder zweier — Konstruktionsmotive hat der Abenteuerroman bei Fielding einen gedrungenen Bau erhalten, sondern auch sonst lässt sich ein Fortschritt in der Einheitlichkeit der Komposition beobachten, der vom ersten Roman bis zum letzten weiter zunimmt.

Eine Ausnahme macht allerdings Jonathan Wild. Es ist ein weitschweifig angelegter Abenteuerroman, mit vielen nur lose in die Handlung hineingezeichneten Personen. Er steht trotz späterer Abfassungszeit nicht höher, sondern eher tiefer als Joseph Andrews, da ihm jedes Konstruktionsmotiv fehlt; er erhebt sich in der Anlage nicht über die Kunsthöhe Defoes.

Im Joseph Andrews aber begegnet zuerst eine verständige Rollenverteilung: Das Heldenpaar (Joseph und Fanny), ihre Gegnerin (Lady Booby) und ihr mächtiger Helfer (Adams). Die Hauptpersonen sind also gruppiert nach dem Prinzip der widerstreitenden Kräfte. Dann allerdings noch eine ziemlich grosse Zahl von Reisebekanntschaften, die Trullibers und Towwouse, Barnabas, Betty, Wilson, der Squire, der Arzt, die für die Haupthandlung nebensächlich sind. Teilweise ist dabei auch eine gewisse Neigung zu Kontrastwirkungen zu erkennen: der gute Geistliche Adams und die schlechten, Trulliber und Barnabas; wenn bei den Towwouses der Mann gut ist und die Frau schlecht, so folgt bald darauf ein anderes Paar von Wirtsleuten, bei denen es umgekehrt steht (JA Buch I cp. XIII ff.; II cp. XV). Im Tom Jones ist die Zahl der Hauptpersonen grösser: dem Heldenpaar (Tom und Sophia) stehen zur Seite wesentlich komische Diener wie bei Cervantes (Partridge, Mrs. Honour), ihnen gegenüber eine grössere Zahl von Gegnern (Western und seine Schwester, Blifil) auch solche, die es nur episodisch sind (Northerton, Fellamar, Fitzpatrick usw.) und dementsprechend der Helfer Allworthy — episodisch auch Black George, Mrs. Miller, Mrs. Waters. Etwas variiert wird das Schema

dadurch, dass der Hauptfreund (Allworthy) während des grössten Teils der Handlung auf Seite der Gegner steht und dass der Hauptgegner (Western) zuerst des Helden Freund war und es dann wieder wird; es führt zu einem prächtigen komischen Effekt, wenn er am Schluss die Hochzeit gar nicht erwarten kann, gegen die er mit solcher Energie gearbeitet hat. Die Rollenverteilung ist also bedeutend kunstvoller als im Joseph Andrews. Allerdings auch hier eine grosse Zahl von Reisebekanntschaften — dem grösseren Umfang des Romans entsprechend sogar noch mehr —, aber mit geringen Ausnahmen (der Zigeunerkönig, der Puppenspieler, der 'Man on the Hill') haben sie mit der Haupthandlung etwas zu tun: Mrs. Bellaston, Mrs. Waters, Mrs. Fitzpatrick als Rivalinnen oder angebliche Rivalinnen Sophias, die Tom noch tiefer ins Unglück verstricken, Northerton, Nightingale, Mrs. Miller als Freunde oder Gegner Toms in seinem Verhältnis zur Geliebten. Zur Konzentrierung muss es auch dienen, wenn einige dieser Reisebekanntschaften wiederholt auftreten (die Fitzpatricks Buch X, XI, XIII, XVI, Northerton VII, IX, Mrs. Waters IX, XVII) — während sie im Joseph Andrews nur einmal erscheinen und dann wieder verschwinden. Neben den Reisebekanntschaften dann noch zwei Personen, die überhaupt nur dazu dienen, die Handlung zu kommentieren, die verdrehten Philosophen Thwackum und Square. Im einzelnen auch hier die Neigung zum Kontrast: der gute Sohn Tom und der schlechte Blifil, der philosophische Optimist Square und der christliche Pessimist Thwackum. In der Amelia findet sich dann wesentlich dieselbe Rollenverteilung, aber eine noch stärkere Konzentrierung: das Heldenpaar, ein treuer Diener (Atkinson) und nun allerdings nur ein einziger dauernder, aber wenig bedeutsam hervortretender Gegner (Amelias Schwester) und eine einzige ständige Helferin (Mrs. Bennet). Sonst sind die Rollen so verteilt, dass die meisten mit dem Heldenpaar zusammentreffenden Personen ihm bald freundlich, bald feindlich gegenübertreten: James ist sein Gegner

und doch gelegentlicher Helfer, Trent scheint wenigstens sein Freund zu sein, Miss Matthews hilft Booth aus schlimmster Not und wird dann sein Verderben; Bath und noch stärker Harrison erscheinen als Gegner und sind doch seine besten Freunde; ähnlich im ersten Teile der Handlung die Mutter. Neben diesem Verteilungsprinzip der widerstreitenden Kräfte wirkt dann allerdings noch ein anderes, das an Richardson erinnert, die Familie. Im Joseph Andrews haben wir den Kreis der Boobys, die Familie Adams, die Familie Fannys, im Tom Jones die Allworthys, die Westerns, die Millers; in der Amelia im wesentlichen nur eine einzige Familie, in ihren verschiedenen Gliedern differenziert: Amelia und ihre Kinder, ihre erst gegnerische, dann versöhnte Mutter, ihre intrigierende Schwester. Den Reisebekanntschaften und Kommentarfiguren des Tom Jones entsprechen nur noch einige wenige gelegentlich auftretende Hintergrundfiguren.

3.

Aus dem Abenteuerroman sind eine ganze Zahl älterer Motive auch in Fieldings Werke übergegangen: Die Geschichte beginnt bei den Eltern des Helden: mit einem komischen Stammbaum im Jonathan Wild[a] und ähnlich im Joseph Andrews bei der Schwangerschaft der Mutter (JW I cp. III)[b]; im Tom Jones werden wir (da seine Geburt ja ein Geheimnis bleiben soll) wenigstens bekannt gemacht mit dem Kreise, in dem er aufwächst. Wir sehen den Helden dann im Strudel der Grossstadt: vergeblich bemüht er sich um die Gunst der Grossen (JA III cp. III [Wilson], Am. Buch XI)[c]; er wird in ein Duell verwickelt (Am. Buch V cp. V)[d]. Unter den Personen, die er kennen lernt, sind bemerkenswert Zigeuner (TJ Buch XII cp. XII)[e]

a) vgl. Engl. Rogue. b) im Guzman d'Alfarache haben wir zu Beginn (I cp. II) das Liebesabenteuer, dem der Held seine Existenz dankt. c) Gil Blas Buch VIII. d) Defoe, Jack 248; — Gil Blas IV cp. X, Bachel. Salam. cp. XXIX u. ö. e) Engl. Rogue I 35 ff. Moll Flanders S. 2.

und Schauspieler (TJ XII cp. V. VI)[a]. Unter den Abenteuern ist typisch: Begebenheiten in der Postkutsche (JA I cp. XII)[b], Schlägereien in der Schenke (JA Buch I cp. XVII, II V, III IX, IV XIV, TJ Buch VII cp. XII, IX cp. III, X cp. II)[c]; der Held wird Soldat (TJ Buch VII cp. XI)[d]; Gefangenschaft bei den Seeräubern (JW I cp. X)[e], Schiffbruch (JW IV cp. VIII, IX)[f], Szenen vor dem Friedensrichter (JA II XI, Am I cp. I)[g], der Held kommt ins Gefängnis (JA Buch III cp. III, JW IV cp. II, Am. Buch I cp. V ff, VII cp. X, VIII I ff.), im Gefängnis sieht er alte Bekannte wieder (Wild Buch IV cp. II, Am I cp. V f.)[h]; wir erleben die Spannung des zum Tode Verurteilten und sind Zeuge plötzlicher Begnadigung (JW IV cp. V)[i]. An Liebesabenteuern[k] fehlt es nicht: besonders liebt Fielding das Motiv der versuchten Gewalttat gegen eine Frau und Rettung im letzten Moment (JA Buch II cp. IX; TJ Buch IX cp. II, XV cp. V; JW Buch I cp. IX, II cp. X). Literarische Erörterungen werden gelegentlich eingeschoben (TJones, Anfangskapitel der einzelnen Bücher u. ö.)[l].

---

a) Gil Blas II cp. VIII u. öfter [auch Don Quijote]. b) Defoe, Jack 254 ff. c) Guzman Buch I cp. VII [auch Don Quijote Bd. I S. 119]. d) Jack Wilton S. 13—26 (der Held nimmt — wenn auch nicht als eigentlicher Soldat — am Kriege teil); Guzman II cp. IX. e) Gil Blas V cp. I; Defoe, Jack p. 189 ff.; — Diable Boîteux cp. XIII (Heldin). f) Rogue I cp. LXVI, ähnlich Defoe, Roxana 130 ff. (schwerer Sturm, der das Schiff von seiner Route abtreibt). g) Rogue I p. 64; Moll 135 und 157 (ordentliches Gericht). h) Gefängnisszenen Gil Blas Buch IX cp. IV ff., Diabl. Boîteux cp. 7. i) Defoe, Jack Wilton 161, Moll 161. k) passim. Gewalttat J Wilton p. 146 ff.; dsgl. wiederholt Engl. Rogue, obgleich bei den in jenem Roman herrschenden Umgangsformen der Begriff schwer zu definieren ist. Dort auch das an Tom Jones und Lady Bellaston erinnernde Motiv vom jungen schönen Mann, den in seiner grössten Not eine ältere Dame findet und aushält (I cp. XXVI). Ähnlich dankt Jack Wilton seine Rettung einer Dame, deren Liebesbegehren er schliesslich nicht mehr zu befriedigen imstande ist (197). l) Jack Wilton 167 ff.

## II.

Wie Fielding Menschen und menschliche Leidenschaften beurteilt, ist bekannt. Sein erster Roman, Joseph Andrews, ist veranlasst durch seine scharfe Gegnerschaft gegen Richardson. Es gibt keine Pamela, deren Leben nur eine einzige unendliche Tugend ist, es gibt keinen bösen Squire, der durch den veredelnden Einfluss eines Dienstmädchens mit einem Male zum Engel verklärt würde. Wie er über die Menschen denkt, hat er gezeigt in einer typischen Figur, dem Wildhüter Black George. Der hat die Wohltaten nicht vergessen, die er einst von Tom Jones empfangen hat, aber er ist auch ein armer Teufel, der einer schweren Versuchung nicht gewachsen ist. Er ist dienstwillig und treu in allen Kleinigkeiten; aber als er Toms Vermögen, einen Scheck auf 500 £ auf der Landstrasse findet, da wird er zum Dieb. Aber wer einmal gestohlen hat, wird darum nicht gleich — wie Richardson glauben würde — zum herzlosen Schurken: George ist gutmütig genug, um später einmal, als Tom in schlimmster Not ist, ihm Geld anzubieten (IV 254). So ist Böses und Gutes innig gemischt in der Natur eines jeden Menschen, und gerade die seltsamen Verbindungen von Gutem und Bösen, Heroischen und Niedrigen machen die Menschennatur zum interessanten Studienobjekt. Nicht die geschlossenen Charaktere, sondern die schwankenden und gemischten sind reizvoll; Cervantes wird Fieldings Führer durch die Menschennatur. Aber daneben ist doch auch fühlbar der Einfluss des grossen Gegners Richardson und von einigen älteren Typen der englischen Literatur.

### 1.

Von Fieldings Charakteren lenkt zunächst die Aufmerksamkeit auf sich der des Helden Tom Jones. In ihm hat der Dichter einen Typus geschaffen, der fortlebt bei Smollett und bei Walter Scott, bei Dickens, Thackeray und George Eliot. Vorgedeutet finden wir ihn schon einmal, bei den Helden Defoes, und wir haben gesehen, dass

dieser Charaktertyp sich mit einer gewissen Naturnotwendigkeit aus dem Abenteuerroman entwickeln musste. Und es könnte scheinen, als sei Tom Jones der Endpunkt einer Entwicklung, die mit Singleton beginnt, die zuerst das Gute und das Böse in der Menschennatur noch ganz unter christlichen Gesichtspunkten beurteilt, und dann bei Moll Flanders und Jack mehr eine angeborene innere Vornehmheit als das Entscheidende ansieht, also eine Entwicklung, die aus dem siebzehnten Jahrhundert ins achtzehnte, aus der Cromwellzeit in die Epoche Popes vorwärtsdrängt.

Dass Fielding von der allgemeinen Geistesrichtung seiner Zeit beeinflusst ist, wenn er aus seinem Tom Jones alles spezifisch christliche eliminiert, ist ohne weiteres klar. Dennoch glaube ich nicht, dass die Wurzeln seines Tom Jones bei Defoe liegen; dazu fehlen alle konkreten Ähnlichkeiten. Der Tom Jones ist vielmehr eine Mischung aus zwei Typen, dem des leidenschaftlichen Lebemanns (*rake*) und dem des idealistischen Ritters Don Quijote.

Der rake wird von Steele in Nr 27 des Tatler folgendermassen definiert:

> *A rake is a man always to be pitied; and, if he lives, is one day certainly to be reclaimed; for his faults proceed not from choice or inclination, but from strong passions and appetites, which are in youth too violent for the curb of reason, good manners and good nature . . . He is a poor unwieldy wretch, that commits faults out of the redundance of his good qualities. His pity and compassion make him sometimes a bubble to all his fellows, let them be never so much below him in understanding. His desires run away with him through the strength and force of a lively imagination, which hurries him on to unlawful pleasures, before reason has power to come in to his rescue. Thus with all the good intentions in the world to amendment, this creature sins on against heaven, himself, his friends and his country, who all call for a better use of his talents. There is not a being under the sun so miserable as this: he goes on in a pursuit he himself disapproves and has no enjoyment but what is followed by remorse; no relief from remorse but the repetition his crime.* [Er ist zu bedauern wie ein Kranker] *as he that errs and repents, and repents and errs on . . . when he is himself and unruffled with intemperance, you see his natural faculties*

*exert themselves and attract an eye of favour towards his infirmities* (I 160 f.).

Hier haben wir also den leichtlebigen Liebhaber der Restaurationskomödie, aber mit verständnisvoller Psychologie behandelt. Der rake ist nicht nur ein Wüstling, sondern hat gute Eigenschaften und gelegentlich Gewissensbisse, die ihn jedoch nicht in seiner Bahn aufhalten können. Das Bild, das Addison hier entwirft, entspricht also ganz dem des späteren Lovelace. Abweichend sind nur wenige Züge: der rake lässt sich auch ausnutzen von Menschen, die unter ihm stehen, und gerade dieser Zug entspricht dem Tom Jones: er wird betrogen von Blifil, von Black George, von Mrs. Waters, weil seine edle Natur nur schwer etwas Böses argwöhnt; er ist ferner im Grunde seines Herzens ein edler Mensch und wird noch einmal bekehrt; dasselbe gilt von Tom Jones in weit höherem Grade als von Lovelace.

Aber gleichzeitig unterscheidet sich Tom Jones doch wesentlich von dem hier gezeichneten Bilde. Man kann nicht sagen, dass jedes seiner Abenteuer von den schlimmsten Gewissensbissen begleitet ist und er sich stets in neue leidenschaftliche Abenteuer stürzte, um die Stimme seines Gewissens zu betäuben. Sein Verhalten zeigt vielmehr eine gewisse Unbelehrbarkeit: er ist im Nu in ein neues Abenteuer verwickelt, ohne viel zu überlegen oder andere Motive zu haben als den augenblicklichen Impuls seines Herzens: er handelt also weniger wie der rake als wie Don Quijote. Dieser Zug seines Inneren passt allein zu dem spanischen Ritter, aber auch die übrigen Eigenschaften, in denen die Ähnlichkeit zwischen ihm und dem rake des Tatler besteht, finden sich bei Cervantes wieder — sein starkes Temperament, seine Phantasie, sein unkritischer Idealismus; ausserdem stimmen nur zu Cervantes, nicht zu Steele, sein Schicksal: ihm geht es — bis zur grossen Wendung am Schluss bei edelstem Wollen doch immer schlecht wie dem Don Quijote; und wie jener, so ist auch er bei allen Wechsel-

fällen treu ergeben der einen Dame seines Herzens. Er erscheint ferner stets in der Begleitung eines niedriger gesinnten Dieners, Partridge, der ein unmittelbarer Abkömmling Sancho Pansas ist, und vor allem: er ist ein Idealist als Held des Romans. Bisher (bei Nash, Head, Defoe) ist der Held des Abenteuerromans (im Gegensatz zur heroisch-galanten Gattung) entweder moralisch indifferent oder er neigt deutlich dem Verbrecher zu: dass im Mittelpunkt eines Romans ein Idealist steht, ist eine so wesentliche Änderung, dass sie allein den Gedanken an literarische Vorbilder nahelegt.

So ist Tom Jones ein Don Quijote in der bürgerlichen Sphäre, umgestaltet nach dem Vorbilde des leidenschaftlichen Lebemanns. Darum muss er bei allem Idealismus fehlbar sein, bei aller Liebe zu Sophia doch in die Netze verschiedener koketter Frauen fallen (Molly Seagrim, Mrs. Waters), wobei Fielding dann allerdings in dem Abenteuer mit Lady Bellaston an die äussersten Grenzen dessen geht, was sich mit der edlen Natur des Helden noch verträgt.[5])

Mit Tom Jones sind auch einige andere Charaktere Fieldings beschrieben: Toms Freund, der junge Nightingale, und der Held des nächstens Romans, Mr. Booth, Amelias Gatte. Aber sie sind weicher als er, unedler Schwäche, namentlich den Frauen gegenüber, leichter zugänglich und ebenso leidenschaftlicher Reue.

Zur Gruppe der Helden gehört dann noch ein Charakter, in dem Fielding von seinem Kunstprinzip merkwürdig abgewichen ist: der brave Sergeant Atkinson, eine Figur, die ausser einer gewissen Ungeschicklichkeit nur heroische Züge aufweist und in seltsamer Weise an den rührend aufopfernden Wyerley Richardsons und die Helden des heroisch-galanten Romans erinnert. Er hängt mit rührender Treue an Booth, schwimmt bei einem Schiffbruch zurück, um mit ihm zu sterben (Amelia I 146), bietet ihm seine geringe Habe an in der höchsten Not (165); und mit schwärmerischer Liebe verehrt er Amelia,

ist aber stark genug, um erst auf dem Krankenlager, das nach menschlicher Berechnung sein letztes ist, seine Leidenschaft zu enthüllen (III 198 ff.).

Joseph Andrews kommt für Fieldings Charakterkunst nicht in Betracht; denn hier erhält das Charakterporträt, das mit seiner Energie und Innerlichkeit eine Vorstudie zum Tom Jones darzustellen scheint, durch die Satire gegen Richardson Züge, die nicht recht zu dem Übrigen passen (unnatürliche, fast heuchlerische Tugend).

Ein zweiter Typus Fieldingscher Figuren hat sich unter dem entscheidenden Einflusse Richardsons entwickelt, die Heldin: zunächst als Vorbereitung Fanny, Josephs Geliebte, dann völlig ausgebildet Sophia Western, Mrs. Bennet, Amelia. Fanny ist eine tugendhaft handelnde Pamela ohne die unerträglich selbstbewusste und geschwätzige Tugend ihres Vorbildes, Sophia eine neue Clarissa — oder schliesslich eine moderne Griseldis und Konstanze —, von den Höhen des Ideals in die Wirklichkeit übersetzt. Fielding hat alle grossen Eigenschaften seines Vorbildes beibehalten: die innere Feinheit, die einen Fellamar sofort durchschaut, die einen Tom Jones lieben kann, weil sie den guten Kern in ihm entdeckt. Aber das Mädchen, das zu kämpfen hat mit einer fast übernatürlichen Hartherzigkeit und Hartnäckigkeit ihrer Familie, hat er in die glaublichere Situation versetzt, in der nur ein cholerischer Vater und eine verdrehte Tante zu überwinden sind. (Ein Rest Richardsonscher Vorliebe für das Äusserste des Möglichen ist es, wenn auch Sophia einmal ihre Ehre gegen physische Gewalt verteidigen muss.) Damit hat ihr Charakter auch menschlichere Züge erhalten; sie ist eine hoheitsvolle Clarissa, aber doch mit einigen Eigenheiten, die an Anna Howe erinnern; sie weiss die Eitelkeit einer Tante schlau zu ihren Zwecken zu benutzen (IV 211) und mit allerhand weiblichen Künsten den polternden Vater bei guter Laune zu erhalten. Seine grösste Leistung hat Fielding dann vollbracht, indem er das Übermenschliche noch weiter zum Gewöhnlichen

herabstimmte in seiner Amelia, zu der Mrs. Bennet eine weniger fein ausgeführte Parallele bildet. Auch hier zeigen sich allerdings noch Spuren der Tradition. Noch kann Fielding nicht verzichten auf eine romantische Liebesgeschichte, Zwang der Familienangehörigen zur Heirat ohne Liebe und abenteuerliche Flucht mit dem Geliebten. Aber er hat erkannt, dass eine Griseldis, Clarissa oder Sophia Western ihre volle Grösse erst zeigt im schlichten, bürgerlichen Leben, wenn sie nicht verzweifelt in drückender Not, wenn sie aushält an der Seite ihres unbeständigen Mannes, wenn sie auch ihrer Rivalin, der Kurtisane Matthews, gegenüber das Mitgefühl echter Weiblichkeit nicht verleugnet (I 223) und wenn sie auch männlicher Zudringlichkeit gegenüber ein heiteres Gesicht zeigen kann, um ihrem Mann nicht neue Sorgen zu machen (I 184). Und mit grosser Feinheit hat Fielding erkannt — das ist ein Fortschritt noch über Sophia Western hinaus —, dass auch das zarte Ahnungsvermögen edler Weiblichkeit sich gelegentlich durch meisterhaft gespielte männliche Tugend täuschen lässt, und dass auch eine Amelia einen Augenblick wanken kann, wenn sie plötzlich erfährt, mit welch rührender Zartheit und geduldiger Verehrung ein vornehmer Mensch wie Atkinson an ihr hängt. Amelia ist vielleicht die grösste Charakterschöpfung ihres Autors, und sicher die bedeutendste Weiterbildung, die der Typus der Griseldis im 18. Jahrhundert erfahren hat. Ein knappes Jahrhundert weiter — und es entstehen aus diesem Typus die Heldinnen von Dickens, Little Nell und Agnes — die bekümmerte Mutter Griseldis wird zur fürsorgenden Tochter und Enkelin — durch denselben Prozess des Abstreifens hoher romantischer Züge und ihre Ersetzung durch die — schliesslich doch eindrucksvollere — Prosa des täglichen Lebens.

Auch bei einer dritten Gruppe von Charakteren liegt literarische Tradition vor. Es sind die Intriganten, bekannt aus dem Drama der Elisabethzeit wie dem der Restaurationskomödie und -Tragödie zugleich und auch

dem Roman nicht fremd. Bei Nash und Head, auch bei Lesage gehörte der Held als picaro zum Teil zu dieser Gruppe; bei Richardson ist sie vertreten durch Leman, Solmes sowie Bruder und Schwester Clarissas — der letzteren entspricht ganz Amelias Schwester in ihrem Hasse, der schliesslich auf gemeinem Geldneid beruht. Ihr stehen nahe die Kuppler, Mrs. Ellison und Trent, die beide unter der Maske edler Freundschaft die niedrigsten Zwecke verfolgen, die bekannte Lustspielfigur der alten Kokette, Lady Booby, die es nach dem hübschen jungen Mann gelüstet (mit starker Abschwächung wiederholt als Bridget Allworthy und Lady Bellaston im Tom Jones), der Heiratsjäger mit einigen Zügen des religiösen Heuchlers (Blifil sen.), der niedrige Schmeichler und Erbschleicher (Blifil jun.) — sie sind sämtlich keine eigenen, über den Typus hinausragenden Leistungen. Bedeutender ist der Oberst James der Amelia. Die Grundlinien des Charakters sind wieder durch Richardson gegeben: wie Lovelace nicht nur edel scheint, sondern auch edel handelt — man denke an die 'Rosenknospe' (s. o. S. 65) — und doch nur ein hartherziger Egoist ist, so Fieldings James — aber in diese Grundlinien hat Fielding doch ein ganz neues Porträt eingezeichnet; James hat seinem Freunde Booth wieder und wieder aus der Not geholfen, so dass dieser mit rührender Dankbarkeit an ihm hängt. Aber das ist kein Zeichen von Edelmut. Er ist Stoiker (II 232), ohne innere Anteilnahme betrachtet er das Leben. Er ist ein körperlich und geistig starker, mutiger Mensch — warum soll er nicht für einen andern eintreten? Er ist reich und als echter Stoiker streng gegen sich und bedürfnislos — warum soll er nicht seinen Reichtum dazu verwenden, um andere glücklich zu machen? Aber dieser scheinbar edle Mensch wird zum skrupellosen Egoisten, sobald doch einmal die Leidenschaft ihn übermannt. Er liebt Amelia mit der Glut des endlich hervorbrechenden, lange energisch zurückgedrängten Begehrens, und nun ist alle Freundschaft gegen Booth vergessen; er hasst ihn geradezu,

weil jener besitzt, wonach er sich in Sehnsucht verzehrt. — Das ist allerdings der einzige von Fieldings Intriganten, der den schöpferischen, nicht nur reproduzierenden und leicht variierenden Künstler verrät.

Auch bei einem vierten Typ, dem der edlen Männer, ist der literarische Einfluss noch sichtbar. Der Heartfree des Jonathan Wild ist der freundliche, mildtätige und grossmütige Kaufmann (JW 73 f.), der in Lillos Merchant of London auf der Bühne zu sehen war, auch im Roman war er schon vertreten. Im English Rogue tritt auf ein edler frommer Kaufmann, der den 'Helden' in sein Haus aufnimmt und dafür von ihm betrogen wird; zuletzt verführt der Rogue seine Frau (I cp. IX, X, XVI). Auch Defoe schildert in Moll Flanders einen edlen Bankbeamten, den seine Frau betrügt und der dann Moll heiratet, um wieder enttäuscht zu werden (69 ff. 96 ff.). Im Colonel Jack sorgen zwei gutmütige Kaufleute wohlwollend für den jungen Dieb; namentlich der eine bleibt auch weiter sein freundlicher Beschützer (34 ff. 80 f.) Eingehender ist charakterisiert der vornehme holländische Kaufmann, der um Roxana wirbt; er ist der einzige Mann, der ihr uneigennützig gegenübertritt, dessen vornehmer Sinn es aber nicht erträgt, dass sie ihn über ihr Vorleben getäuscht hat. Irgend welche typischen Züge ihres Berufes finden sich allerdings noch bei keinem dieser Kaufleute; sie sind gefasst einfach als edle Menschen, und auch abgesehen von den Berufseigentümlichkeiten fehlen individuelle Züge noch ganz. Etwas lebensvoller ist der 'edle Mann' als Allworthy. Klug und vornehm, gastlich und freundlich, mild gegen die reuigen, streng gegen die hartnäckigen Sünder; kein Stoiker, aber voll Selbstbeherrschung, taktvoll beim Wohltun; aber auch dieser edle Mensch ist nicht frei von Schwächen, seine geringe Menschenkenntnis fällt einem Blifil ohne Widerstand zum Opfer. Zu dieser Gruppe dürfte auch der allerdings recht farblose Man on the Hill gehören, dessen typische Abenteurergeschichte (Diebstahl, Todesgefahr, Verwicklung

in politische Wirren) zu einer völligen beobachtenden und reflektierenden Einsamkeit geführt hat — man denkt an Addisons Spectator; auch mit Cervantes' Cardenio sind einige vage Ähnlichkeiten vorhanden — die aber nach Fieldings Auffassung Schwäche, nicht Tugend ist; im entscheidenden Moment, wo es gilt, der angegriffenen Mrs. Waters zu Hilfe zu kommen, versagt er ebenso sehr, wie Tom Jones die Probe besteht (II 323).

Weitaus bedeutender ist die eigene Leistung Fieldings in den Charakteren der fünften Gruppe, den oddities oder humours; dass er den fast humorlosen englischen Abenteuerroman durch sie bereichert hat, ist allein eine literarische Tat. Auch hier finden allerdings alte Typen ihre Fortsetzung. Zunächst die Kammerfrauen — Shakespeares Amme im Romeo, Emilia im Othello — die an ihrer jungen Herrin mit Begeisterung hängen, aber doch unfähig sind, ihre innere Grösse ganz zu fassen; sie sind am getreuesten nachgebildet bei Mrs. Honour, die nicht nur mit Worten ihrer Herrin ergeben ist, sondern schliesslich auch mit ihr flieht, obgleich sie ganz wie Julias Amme, mit der sie auch die gespreizte hochmütige Vornehmheit gegenüber niedriger Stehenden teilt, es nicht einsehen kann, weshalb Sophia nicht einfach den Mann heiratet, den der Vater vorschlägt (II 74), und obgleich sie diesen Entschluss ihrem Egoismus schliesslich erst dann abringen kann, als ihr eigentlich keine andere Wahl mehr übrig geblieben ist. Aber Fielding hat den Typus nicht unverändert übernommen, sondern den Egoismus sehr viel stärker ausgeprägt; man vergleiche ihren plötzlichen Stimmungswechsel Lady Bellaston gegenüber, in dem Moment, wo sie in ihre Dienste tritt (IV 110). Ins Sympathische gewendet erscheint der Typus bei der prächtigen Kleinbürgerfrau Mrs. Miller mit ihrer gutmütigen Dankbarkeit und strengen Rechtlichkeit, ihrem mutigen Eintreten für die Unterdrückten und ihrem starken Familiensinn. Dass auch sie zum Typus der Amme gehört, zeigt sich darin, dass sie gern Toms Liebesbotin an

Sophia ist (dabei die Sache eher schlimmer als besser macht), aber im Grunde nicht einsehen kann, weshalb er gerade diese eine Dame und keine andere haben will. Ganz ins Egoistische, heuchlerisch Freundliche umgewandelt erscheint der Typus in der Mrs. Slipslop des früheren Romans, verbunden mit dem der sinnlichen Alten — wie ihre Herrin Lady Booby (s. o. S. 103), so gelüstet auch sie es nach dem jugendfrischen Joseph Andrews: Der letzte Zug erscheint auch bei einer der Frauen des Tom Jones: die Tante Sophias, Mrs. Western, vereinigt den Typ der sinnlichen Alten mit dem des gutmütigen Polterers und des Pedanten; wie Lady Davers in der Pamela ist sie rechthaberisch und zänkisch ihrem Bruder gegenüber, den sie im Grunde von Herzen liebt. Und dazu kommt schliesslich noch eine bemerkenswerte Einzeleigenschaft, einer der Ticks, wie sie — ursprünglich von Cervantes ausgehend; vgl. Don Quijotes Rittertick — später bei Sterne und Dickens bedeutsam werden: die sonst leidlich vernünftige Frau wird ungeniessbar, sowie es ihr gelingt, die Debatte zu lenken auf die hohe Politik oder die Unterdrückung der Frauen durch die bösen Männer — zwei Themata, für die ihr Bruder nicht das leiseste Verständnis zeigt. Hierher gehört auch die feine, ganz im Sinne von Cervantes' Auffassung der menschlichen Doppelnatur geschaute Verklärung des alten Typus der shrew: Mrs. Adams macht ihrem Gemahl das Leben herzlich sauer, dadurch dass sie für seine religiösen Überzeugungen gar kein Verständnis hat. Sie ist empört darüber, dass ihr Mann es wagen will, der hohen Obrigkeit zu widersprechen, selbst wenn seine Familie darunter leiden sollte, empört über des Mannes verstiegene Meinung, dass man auch an seine Ehefrau allzu sehr sein Herz hängen könne (II 217) — insoweit ist sie sein Hauskreuz, eine shrew; aber sonst eine prächtige Hausfrau und ausgezeichnete Mutter.

Auf dem Gebiete der männlichen humours ragt zunächst hervor der prächtige Pfarrer Adams des Joseph

 

Andrews. In ihm hat Fielding einen alten Typus, der von Chaucer ausgehend, im 18. Jahrhundert, auch bei Richardson, bereits in Nebenfiguren vorlag (vgl. Schacht, Der gute Pfarrer usw. 25 ff.), neu belebt durch Verbindung mit dem Typus des Don Quijote (s. a. Becker 132 ff.), des grossen weltfremden Idealisten, und ihn dadurch angenähert dem Typus des 'jungen Helden' in der Art von Tom Jones. Er zeigt ihn im Kreise seiner Familie, hilfreich und edel, aber leicht erregbar, eitel und unbedacht und sich selbst wie seinen Schützlingen mehr schadend als nützend. Vornehmer, mit mehr Menschenkenntnis und Bildung, aber mit derselben Mischung von hervorragender persönlicher Tüchtigkeit und kleinen Schwächen und Exzentrizitäten, kehrt dann der Typus wieder im Dr. Harrison der Amelia (Schacht 28 ff.).

Wie Don Quijote, so hat auch Sancho Pansa Spuren im Schaffen Fieldings hinterlassen, und zwar in Tom Jones' Diener Partridge (s. a. Becker 153 ff.). Fielding hat ihn übernommen ohne wesentlich an dem Charakter zu ändern; der durch und durch realistisch gesinnte, egoistische und dabei doch an seinem Herrn mit rührender Treue hängende Diener passte ohne weiteres in das Gefüge seines Romans, zumal er eine Zug für Zug passende Parallele bildete zum Typus der 'Amme' (Mrs. Honour, s. S. 105), der nur ins Männliche übersetzt (statt der weiblichen Eitelkeit die törichte Sucht, gelehrt sein zu wollen) und mit einigen Detailzügen (Stolz auf seine regelmässig alles verderbende Schlauheit; Pantoffelheldentum; abergläubische Geisterangst) ausgestattet zu werden brauchte.

Cervantes'sche Züge trägt ferner der seltsame Oberst Bath, der ein eigenartiger miles gloriosus ist, nicht feige, sondern im Gegenteil rauflustig ohne jede Veranlassung und dabei ein hilfreicher, liebebedürftiger Mensch (vgl. Becker 147).

Eine ganz hervorragende Leistung ist schliesslich der Squire Western. Wieder eine alte, aber durchaus selbständig geschaute Figur der Tradition. Für das Lustspiel

der Restaurationszeit ist der Landedelmann der rohe, brutale Analphabet, der seine Frau misshandelt, den ganzen Tag betrunken ist und dessen Interessenkreis nicht über Pferde und Hunde hinausgeht. Kommt er mit Menschen feinerer Bildung zusammen, so geht es ihm natürlich schlecht. Da jagen sie dem Squire Sullen seine Frau ab (Farquhar, The Beau's Stratagem 1707), Sir Tunbelly Clumsey bewacht ängstlich seine Tochter; schliesslich ist er doch der Genarrte (Vanbrugh, The Relapse 1697), Sir Francis Headpiece kommt nach London, blamiert sich dort in jeder Beziehung, Frau und Tochter werden von Offizieren bedenklich umschwärmt und verspielen sein Geld (Vanbrugh, The journey to London, gespielt 1728), der masslos eifersüchtige Mr. Pinchwife muss gar selbst seine Frau in die Arme eines Galans führen (Wycherley, The Country Wife 1672/3), Sir Nicholas Cully wird schliesslich mit einer Dirne verheiratet (Etheredge, The comical revenge 1664), ähnlich geht es Mockmode in Farquhar's Love and a Bottle (1699), und Sir Oliver Cockwood wird von seiner Frau dem Gespötte aller ausgesetzt (Etheredge, She would if she could 1667). Der country squire ist also für das Restaurationslustspiel ausschliesslich komische Figur, und so hatte ihn auch Fielding in seinen Lustspielen behandelt. Auch Fieldings Sir Positive Trap, der grobe Landjunker, wird um seine Nichte betrogen, die er mit einem anderen verheiraten will (Love in Several Masques), und der reiche, stets betrunkene Squire auf Freiersfüssen (Badger) muss die ihm bestimmte Braut einem anderen überlassen (Don Quixote in England). Squire Western entspricht nun einerseits genau dem Typus: er ist der Analphabet und Prolet mit der völligen Verständnislosigkeit für alles, was über seinen von Hunden, Pferden, Jagd und Trinken beherrschten Ideenkreis hinausgeht. Und ganz der Tradition entsprechend ist er der *gull*, dem trotz aller Anstrengungen die Tochter weggeschnappt wird. Und doch ist Squire Western etwas ganz anderes: wie bei Adams besteht Fieldings Leistung

hier darin, dass er in dem hergebrachten gleichzeitig einen anderen Typus entdeckt hat, den des polternden, dabei aber im Grunde seines Herzens gutmütigen Alten. Er hängt an seiner Tochter mit einer Liebe, die dem groben Proleten doch etwas Rührendes gibt, und mit feiner Kunst hat Fielding beide Elemente seines Charakters für die Handlung verwendet: er ist der Verfolger seiner Tochter, solange der gekränkte Vater in ihm lebendig ist; aber die Verfolgung kommt mit einem Male zum Stillstand, als ihm ein Hase über den Weg läuft; da wird der Sportsman in ihm wieder mächtig; er muss dem Tier nachreiten und verliert dabei die Spur.[6]) Und sehr reizvoll ist die Wandlung des Mannes am Schlusse: als Jones rehabilitiert ist, da ist all sein Groll geschwunden: mit der wilden Energie des Sportsmans betreibt er nun die Heirat, die er so lange zu hindern versucht hat — und so ist er denn — das ist die wichtigste von Fielding in den Charakter hineingebrachte Wendung — schliesslich doch nicht der lächerliche *gull*, den sie alle betrügen — sondern ein ehrlicher Mann, der seinen Irrtum eingesteht. Auch hier die Mischung des Pathetischen und Komischen wie bei Partridge — auch hier ist das Cervantes'sche Prinzip der Mischcharaktere für Fieldings Kunst fruchtbar geworden.[6])

Ziemlich konventionell sind dieser originellen Schöpfung gegenüber die Pedanten: Square, der optimistische Philosoph, und Thwackum, der pessimistische Moralist, die bei jeder Gelegenheit ihre Steckenpferde tummeln (der eine spricht von *the eternal fitness of things*, der andere von der göttlichen Gnade), als seien sie zwei personifizierte Abstrakta. Dies fortwährende Wiederholen derselben Ansicht charakterisiert sie als 'Pedanten' im Sinne der Renaissanceliteratur. Das alte Motiv vom verliebten Pedanten, der natürlich dabei eine recht traurige Rolle spielt, hat Fielding auch verwendet, indem er Squares Schäferstunde mit Molly Seagrim durch Tom Jones recht peinlich unterbrechen lässt.[7]) Individuellere Züge hat er keinem von beiden verliehen.

Keine literarischen Zusammenhänge vermag ich festzustellen für den famosen Schweinezüchter im Priesterrock Trulliber, in dem schon Zeitgenossen (nach Murphy's Ausgabe von Fielding 1762) ein persönliches Porträt sehen wollten. Recht originell mutet an Amelias Freundin Mrs. James, diese völlig oberflächliche, dabei leidlich gutmütige Weltdame, die einen Booth im Geheimen liebt — soweit ihre Natur einer grossen Leidenschaft fähig ist; die Amelia als Nebenbuhlerin hasst — soweit sie eben zu hassen imstande ist. Sie spielt der armen Amelia gegenüber gern mit einer gewissen Bosheit die reiche Dame, ist aber gern auch wieder freundlich zu ihr; tiefere Gefühle kennt sie nicht, und ihr Gemahl ist ihr völlig gleichgiltig. In der Einzelcharakterisierung originell ist die Kurtisane Miss Matthews, die, aus guter Familie stammend, allmählich gesunken ist, wild und haltlos, die einen Mordversuch begeht und darüber triumphiert, einem hübschen Menschen wie Booth dagegen alles zu opfern imstande ist, aber mit niedrigen Intrigen gegen ihn arbeitet, sowie sie sieht, dass er ihr entschlüpft. Als Figur ist Miss Matthews dagegen schon vorbereitet durch die Tradition. Steele hat an mehreren Stellen des Spectator (Nr. 190. 266. 274. III 87 und IV 59. 92) das Mitgefühl seiner Leser für das Leben der Dirnen wachzurufen versucht: Er erzählt Geschichten von Verführung und hilfloser Verlassenheit in der Grossstadt; er spricht von den Künsten der Kupplerinnen und verlangt, dass man die näheren Umstände jedes Falls berücksichtigt, bevor man verurteilt. Mit eingehender Psychologie hat dann Defoe in Roxana und Moll Flanders die Geschichte zweier Verführungen erzählt; man kann jedoch nicht sagen, dass Fielding diesen Vorgängern irgend etwas dankt. Defoe stellt im Charakter der Dirne fest niedrigen berechnenden Egoismus (Roxana), verbunden mit gutmütigen und moralischen Anwandlungen (namentlich Moll Flanders); es ist ein Bild, das für Verführungsgeschichten passt, wie Defoe sie erzählte, wo Mädchen ohne besondere tiefere

Eigenschaften den Künsten eines Mannes erlagen, ohne dass sie selbst starke Leidenschaft empfanden. Fieldings Miss Matthews stellt einen anderen Charaktertypus dar: die leidenschaftliche Dirne mit guten Charakteranlagen, die fiel, weil sie nicht gelernt hat sich zu beherrschen, und nun unstät zwischen Egoismus und selbstlosen Regungen hin und her schwankt.

Fieldings Charakterkunst steht unendlich höher als die Defoes. Was jenem nur in Ausnahmefällen gelungen war, hat Fielding erreicht: er ist vorgeschritten von der blossen Darstellung psychologischer Situationen, an der jener im grossen und ganzen doch haften blieb, zur Zeichnung ganzer Charaktere. Das muss hier konstatiert werden, da es für den Fortschritt des Romans von Bedeutung ist, aber gleichzeitig ist auch hinzuzufügen, dass zwischen den Charakteren Fieldings und denen Defoes kein literarhistorischer Zusammenhang besteht. Fielding hat Menschen schildern gelernt an alten Typen des Lustspiels (die sinnliche Alte, die Amme, der miles gloriosus, der Landedelmann) oder der sonstigen Literatur (der gute Pfarrer) und von grösster Bedeutung ist für ihn gewesen das Vorbild des Cervantes (Adams, Partridge, Bath, Western, Tom Jones); nicht dagegen Defoe. Den Puritaner kennt er nur als egoistische Figur; Thwackum, der Vertreter christlicher Theologie, ist nicht als Geistlicher oder Frommer gefasst, sondern lediglich als Pedant; der Gegensatz zwischen edler Theorie und allzu menschlicher Praxis ist nicht bei ihm zum Ausdruck gebracht, sondern bei dem weltlichen Philosophen Square und dem Pfarrer Adams, der aber deutlich von Cervantes beeinflusst ist. Wo er denselben Typus behandelt wie Defoe (Miss Matthews) hat er für das Charakterproblem deutlich eine eigene Lösung. Und dass Defoes Menschen mit bösem Schicksal (Singleton, Moll, Jack) doch etwas feineres sind, als ihre Umgebung, das ist zwar ein Zug, der sich bei Tom Jones wiederfindet; aber doch viel zu unbedeutend, um daraus

eine literarische Beziehung zwischen beiden herzuleiten, besonders, wo deutlichere Übereinstimmungen zwischen Fieldings Helden und anderen Typen bestehen. Und in seiner ganzen Art, Menschen zu schauen, zeigt sich ein fundamentaler Unterschied gegenüber Defoe: Fielding misst sie an ethischen, nicht an religiösen Massstäben. So deutlich Fielding im Grundplan seiner Geschichte zu dem durch Defoe vertretenen Typus Beziehungen hat, so deutlich ist er auf dem Gebiete der Charakterkunst ein Neuerer, der Begründer einer eigenen Tradition. Wir werden dasselbe sehen in der Art, wie er seine Charaktere dem Leser anschaulich zu machen weiss.

2.

In der Kunst des Charakterisierens weiss Fielding ähnliche Eindrücke zu erzielen wie Richardson. Dessen Methode bestand ja in einer geschickten Verbindung direkter und indirekter Charakteristik; mehrere Personen teilen sich in die Aufgabe, ein Porträt des Mithandelnden zu entwerfen, und dieses wird dann von Brief zu Brief plastischer und klarer. Das ist nun eine Methode, die sich ohne die Briefform nicht ungezwungen nachahmen lässt; aber Fielding weiss verwandte Wirkungen zu erzielen, indem auch er die Charakteristik auf einen längeren Zeitraum verteilt.

Zunächst möchte es scheinen, als stände er noch auf dem unentwickelten Standpunkt von Defoes Technik, die doch im wesentlichen den neuen Charakter direkt vorstellt und beim ersten Auftreten beschreibt: auch von Adams, von Partridge, von Heartfree, vom Obersten Bath erhalten wir gleich zu Anfang eine direkte Charakteristik. Aber nur bei Heartfree im Jonathan Wild liegt die alte Technik des direkten Charakterisierens noch unverändert vor, in den übrigen Fällen ist das Charaktergemälde mehr eine Skizze als ein Porträt, und diese Skizzen wollen nur einen vorbereitenden Allgemeineindruck geben, zu dem die lebendigen Einzelheiten gelegentlich hinzugefügt werden.

Die direkte Skizze ist am umfassendsten bei Adams (I 9): er ist ein grosser Gelehrter, ein guter, edler, aber kindlich einfältiger Mensch, grossmütig, freundlich und tapfer. Es kommen allmählich hinzu: sein cholerisches Temperament, sein Geisterglaube, seine kindliche Eitelkeit und Rechthaberei. Diese doppelte Charakteristik hat einen gewissen Reiz: sie gibt dem Leser von vornherein ein deutliches Bild; aber sie fügt ständig neue Züge hinzu, die das Bild beleben und vervollständigen. Oder Allworthy: die vorbereitende Skizze erzählt uns (I 5), dass er besitzt 'ein angenehmes Äussere, eine gesunde Körperkonstitution, einen guten Verstand und ein gütiges Herz'. Das ist ein genügender Allgemeineindruck; sodann lernen wir ihn kennen in seinen Handlungen und das Wesentliche, die Einzelheiten des Charakters, werden klar: er ist gastfrei, gerecht, kein Stoiker, aber doch voll energischer Selbstbeherrschung, er nimmt gern die Partei des Unterdrückten, er straft niemals im Zorn, er liebt es wohlzutun, aber seine Wohltaten taktvoll zu verbergen. Oder Partridge: direkt wird erzählt (I 73): er ist ein armer Schulmeister, mit vielem Wissen, dazu umgänglich und witzig. Aber bereits hier beginnt die indirekte Charakteristik durch Handlung: er hat ein Dienstmädchen ihres Vermögens wegen (volle 20 Pfund) geheiratet — also gehört er zu den realistisch gesinnten Geistern. Und gleich wird gezeigt, dass er von seiner Frau jämmerlich tyrannisiert wird, also ein Feigling ist. Es folgt später noch sein Aberglaube, seine Schwatzhaftigkeit, seine jakobitische Gesinnung und die Hauptsache — hier ist also im Gegensatz zu dem Verfahren bei Allworthy das Wesentliche zurückgehalten — seine eigentümliche Mischung von gutmütiger Aufopferung und krassem Egoismus.

Vorbereitende direkte Charakterisierung zu Anfang, die gelegentlich auch im Gespräch zwischen zwei Mithandelnden gegeben und so natürlich eingekleidet wird (Harrison Am I 89, Mrs. Bennet Am II 23), ausfüllende Einzelcharakterisierung im weiteren Ver-

laufe, das ist Fieldings übliche Methode. Aber es zeigt sich doch, wie er ausgeht von der Methode des direkten Charakterisierens und somit zur Tradition des alten Abenteuerromans gehört. Ist einmal der Charakter in seinen Grundzügen klar gelegt, so ist es das künstlerisch nächstliegende, alle weiteren Einzelheiten durch Handlung zu geben, und in den oben zitierten Beispielen von Adams und Partridge ist das auch der Fall. Aber noch ziemlich häufig finden wir die Methode, auch diese charakteristischen Einzelhandlungen durch direkte Charakteristik einzuleiten. Ehe Allworthy einen Fremden gastlich aufnimmt, wird der Zug der Gastfreiheit uns direkt erzählt: 'Weder Mr. Allworthys Haus, noch sein Herz waren gegen irgend jemanden geschlossen, aber sie standen beide besonders offen für Männer von Verdienst' (cap. x). Bevor berichtet wird, dass er sich des anscheinend zurückgesetzten jungen Blifil annimmt, wird diese Seite seines Wesens besonders beschrieben: 'So gross war das Mitleid, das in Mr. Allworthys Herzen wohnte, dass nichts ausser dem Stahl der Gerechtigkeit es unterdrücken konnte. In irgend einer Weise unglücklich zu sein, war [im allgemeinen] . . . genügend, seine Freundschaft und seine wohltätige Gesinnung zu erobern' (I 153; ähnlich II 17).

So schaut die alte Methode der direkten Charakteristik doch wieder und wieder zwischen der neuen hervor. Andererseits kann auch die einleitende Charakteristik zu ein paar Einführungsworten herabsinken, so bei Lady Booby, oder schliesslich ganz fehlen, so bei Mrs. Slipslop, Mrs. Honour, Squire Western, die nur indirekt und allmählich durch ihr Tun sich selbst charakterisieren, und man kann wohl sagen, dass, je mehr Fielding vorschreitet, die indirekte Methode an Boden gewinnt; in der Amelia ist sie weitaus das Übliche geworden, hier geht er sogar so weit, den Leser über den Charakter seiner Figuren zu täuschen: Trent und James, in geringerem Grade auch Mrs. Ellison, erscheinen zuerst in völlig falscher Beleuchtung. Gelegentlich lässt er dabei auch in Richardsons

Art neue Personen charakteristisch auftreten: Mrs. Towwouse tritt auf mit herzlosen und missgünstigen Bemerkungen über den armen Teufel Joseph Andrews, den man ihr ins Haus gebracht hat (I 74), und gleich die erste Handlung von Tom Jones, die wir beobachten können, zeigt ihn als ehrenhaften, mutigen und vornehmen Menschen (Buch III cap. II).

An Richardson erinnert es ferner, wenn ganz im Gegensatz hierzu der Leser über den Charakter der handelnden Personen getäuscht wird. Das findet sich noch nicht im Joseph Andrews: aber im Tom Jones ist Mrs. Waters zuerst (Buch IX cap. II) die verfolgte Unschuld, um dann mehr und mehr zur Kurtisane zu werden, und gar in der Amelia geht es mit einer Fülle von Charakteren so: der edle Peer und Booths Freund Oberst James erscheinen zunächst als aufrichtige Freunde, dann bald als egoistische Bedränger Amelias, die biedere Mrs. Ellison und der ehrenhafte Offizier Trent sind ganz gemeine Kuppler, und Mrs. Bennet-Atkinson, die Amelia zuerst nicht recht leiden mag, ist ihre einzige wirkliche Stütze.

3.

Körperliche Beschreibung der auftretenden Figuren nimmt bei Fielding keinen erheblichen Umfang ein; in dieser Beziehung steht er ganz in der Tradition des alten Abenteuerromans, die sich mehr für die Ereignisse interessiert als für die Erscheinung der handelnden Personen. Amelia und Booth, Allworthy, Partridge, Lady Booby, Bath, Harrison werden nicht beschrieben. Fielding kommt aus mit einigen kurzen Winken, so erzählt er, dass Amelias blendende Schönheit durch einen Unglücksfall völlig vernichtet war, dann aber durch geschickte Behandlung einigermassen wiederhergestellt ist (I 70 ff.), oder ein kurzer Vergleich mit Hogarthschen Figuren muss uns eine Vorstellung geben von Mrs. Partridge (TJ I 74), oder die Beschreibung ist ganz kurz,

andeutend und farblos wie bei Mrs. Bennett (Am I 276). Oder statt eine ausführliche Beschreibung der Gesichtszüge von Pfarrer Adams zu geben, zeigt er uns ihn öfters in seltsamem Aufputz, der genügt, den Eindruck des Abenteuerlichen zu erwecken (I 95 u. ö.), und unterstützt dies durch eine öfters wiederholte komische Geste (I 103). Seltener sind ausführliche Beschreibungen: da haben wir dann den frostigen Schönheitskatalog der Renaissancetechnik, der Beine, Schultern, Haar, Stirn usw. von Joseph Andrews mit einigen Attributen versieht (I 36) — aber auch bei dieser sonst so konventionellen Stelle ist ein gewisser Fortschritt zu beobachten: sie findet sich nicht bei Josephs erstem Auftreten, sondern vor dem zweiten Verführungsversuch Lady Boobys, wo also der Leser bereits einen Eindruck von Josephs Schönheit erhalten hat, es nunmehr aber darauf ankommt, diesen Eindruck vor der entscheidenden Szene seines Lebens noch einmal zu vertiefen. Auch Fannys Beschreibung wird aufgespart bis zu einer eindrucksvollen Szene, ihrem Wiedersehen mit Joseph (I 222), ebenso ist es mit Mrs. Slipslop (I 24), während das Porträt Sophia Westerns allerdings ganz in der Art herkömmlicher Technik bei ihrem ersten Auftreten gegeben wird (TJones I 174), und auch inhaltlich entspricht es ganz dem Üblichen, höchstens dass der Schönheitskatalog durch eine pseudoheroische Invocatio und einige Zitate aus Suckling und Donne belebt wird. Besser ist Fannys Beschreibung geraten[8]): sie ist doch nicht die blosse Zusammenstellung von allerhand Attributen, sondern ihre einzelnen Körperteile werden ein wenig in Bewegung gezeigt:

*'she was so plump that she seemed bursting through her tight stays, especially in the part which confined her swelling breasts; though [her arms] were a little reddened by her labour, yet, if her sleeve slipped above her elbow, or her handkerchief discovered any part of her neck, a whiteness appeared which the finest Italian paint would be unable to reach'*

oder die Aufzählung wird durch Kontrast belebt:

*'she was . . not one of those slender young women who seem rather intended to hang up in the hall of an anatomist than for any other*

*purpose'; 'her complexion was . . overspread with such a bloom that the finest ladies would have exchanged all their white for it'* und neben den üblichen Schönheitsattributen sind auch einige charakteristische Kleinigkeiten nicht vergessen, die vom Herkömmlichen abweichen: ihre roten Arme, etwas gebräunter Teint und zwei kleine Pockennarben auf Kinn und Wange. Aber das sind Einzeldinge, die doch den Eindruck nicht verwischen können, dass Fieldings Kunst hier ganz wesentlich mit typischen Mitteln arbeitet.

In einigen wenigen Fällen haben wir nun allerdings auch Beschreibungen, wie sie später bei Smollett üblich werden, grobe Karikaturen, Mrs. Slipslop, Mrs. Towwouse und Trulliber. Zu unterscheiden sind hier zwei verschiedene Tendenzen: einheitliche Wirkung ist angestrebt bei letzterem: der Eindruck wird erzielt eigentlich nur durch eine Eigenschaft -- seine ungeheure Korpulenz — seine laute heisere Stimme und sein schwerfälliger Gang sind kleine Einzelheiten, die den Eindruck verstärken (JA II 1 f.) — in dem ersten Falle dagegen sucht Fielding möglichst viele karikierende zusammenhangslose Einzelheiten aufeinander zu häufen: Slipslop[9]) ist klein und dick, hat ein rotes Gesicht, mit Pickeln verziert, eine rote Nase, kleine Augen, den Atem und die -- noch dazu braunen — Euter einer Kuh; dazu kommt noch ihr hinkender Gang; bei Mrs. Towwouse sind beide Typen gemischt (JA I 75); da haben wir eine krumme, kleine, magere Frau, folglich hat sie auch dünne Lippen, eine spitze und, wie oft bei mageren Personen, rote Nase; aber dazu kommen Eigenheiten, die nicht aus dem Typus hervorgehen: Stirn und Backenknochen stehen etwas vor, die Nase kommt somit etwas nach hinten zu liegen und die Augen erscheinen klein und tief.

## III.

Neben der stärkeren Konzentration und feineren Charakteristik fällt bei Fielding bedeutsam in die Wagschale seine gesteigerte Kunst, die Handlung zu führen.

Er verfügt über verschiedene Mittel, die Handlung zu eröffnen. Im Tom Jones beginnt die Geschichte in der Art des Abenteuerromans mit der väterlichen Generation, geht dann über zur Geburt des Helden und nimmt dann ihren eigentlichen Anfang mit einem erregenden Moment, dem Konflikt des Helden mit der älteren Generation. Im Jos. Andr. — hier übrigens dasselbe erregende Moment: Konflikt mit Lady Booby — und Jonathan Wild wird in ähnlicher Art der Stammbaum des Helden untersucht; anders dagegen in der Amelia: die Geschichte beginnt mit einer packenden Einzelszene: Mr. Booth steht vor dem Friedensrichter — die Szene zeigt deutlich seine äussere Lage und teilweise schon seinen Charakter — und in Buch II und III erfahren wir dann seine Vorgeschichte. Dieser Anfang in mediis rebus ist im englischen Abenteuerroman, soweit ich sehen kann, nirgends zu finden — im Auslande bietet Lesages Diable boîteux das einzige mir bekannte in Betracht kommende Beispiel – dagegen musste es Fielding nahe gelegt werden durch das Vorbild seines grossen Antipoden Richardson.

In der Führung der Fabel finden wir dann ebenfalls eine reiche Fülle von Mitteln zur Erzielung und Erhaltung der Spannung.

1) Während des Hauptteils des Romans ist die Fügung des Schicksales im wesentlichen gegen den Helden — erst am Schluss wendet sie sich energisch zu seinen Gunsten. Aber im einzelnen schwankt es doch oft. Wiederholt finden wir Richardsons Kunstmittel des abwechselnden Lockerns und Schürzens des Knotens; das Schicksal wendet sich bald für, bald gegen den Helden, z. B. im VII. Buch des Tom Jones haben wir ein beständiges Schwanken im Schicksal Sophias: Vater und Tante streiten (cap. III) — das gibt ihr Aussicht auf Rettung vor dem verhassten Blifil; aber sie versöhnen sich (cap. IV) und sie soll sofort Blifil heiraten (cap. V). Sie will entfliehen (cap. VII), aber ihre Begleiterin, Mrs. Honour, schwankt

wieder (cap. VIII), sie entschliesst sich schliesslich doch — aber jetzt hat Sophia Gewissensbisse (cap. IX). Oder: Booth liebt Amelia, glaubt aber, um ihre Gefühle erproben zu können, ihr eine angebliche Liebe zu einer anderen vortäuschen zu sollen; das ist das erste — imaginäre — Hindernis. Es wird beseitigt, er erklärt sich (Buch II cap. II). Aber sie sind beide mittellos und die Mutter ist gegen die Verbindung (cap. III) — jedoch wider Erwarten finden sie einen einflussreichen Fürsprecher in Dr. Harrison, die Heirat wird beschlossen (cap. IV). Weitere Wechselfälle: Booth muss abreisen, in der Zwischenzeit ändert die Mutter ihren Sinn; er schleicht sich in das Haus ein, wird aber entdeckt und zur Flucht gezwungen (cap. V. VI). Aber Amelia folgt ihm zu seiner grössten Überraschung, sie entfliehen, finden ein Unterkommen bei Amelias Amme (cap. VI), senden einen Boten zu Dr. Harrison, aber der törichte Junge plaudert seine Botschaft in Gegenwart der erzürnten Mutter aus. Aber — höchst überraschende Wendung —: das Hindernis wird unerwartet zur Förderung ihrer Pläne: Harrison weiss die Mutter umzustimmen und die Hochzeit erfolgt (cap. VII).

b) Neben dem unerwarteten Wechsel steht die eindrucksvolle Häufung des Unglücks. Tom Jones wird in der Liebesszene mit Sophia vom alten Western überrascht, mit brutaler Roheit aus dem Hause gewiesen (Buch VI cap. IX), bei Allworthy erwartet ihn eine Anklage, gegen die er sich nicht verteidigen kann, weil er zu aufgeregt ist, und sie führt zu seiner Verstossung (cap. X), und auf der Landstrasse verliert er noch den Scheck, den Allworthy ihm mitgegeben hat, er ist mittellos (cap. XII). Oder später: er ist in ein Duell verwickelt, das ihn anscheinend zum Mörder gemacht hat; sofort die neue Hiobspost: Sophia hat den Brief gelesen, in dem er (zum Schein) um Lady Bellastons Hand anhielt — aus zwei Gründen sind nun unerwartet seine Hoffnungen vernichtet (XVI cap. X). Ähnlich in der Amelia: Sie hat ihre ganze Habe zu Gelde gemacht, damit ihr Mann seine Spielschuld bezahlen kann

— und er benutzt das Geld, um einen habsüchtigen Grossen — erfolglos — zu bestechen. Das unerhörte Opfer ist umsonst gewesen (XI cap. V). Und weiter gegen Ende des Buches: ihr Mann ist ihr — scheinbar — wieder untreu geworden, und zu dieser ersten schlimmen Fügung kommen sofort zwei weitere: er wird in ein Duell verwickelt mit dem — anscheinend — besten Freund, der allein ihm helfen kann, und er kommt wieder ins Schuldgefängnis (XI cap. IX).

c) Für die Form, in der das Unglück sich naht, gibt es verschiedene Mittel: Wie bei Richardson und im Lustspiel zunächst die Intrige: im Tom Jones und Joseph Andrews ist sie sogar Konstruktionsmotiv; in der Amelia haben wir mehrere kleinere Machinationen: Amelias Schwester, der 'noble peer', James, z.T. auch Miss Matthews arbeiten gegen Booth und Amelia. Dann die Folgen eigener Schuld: sie hält Tom Jones von Sophia zurück, und sie stürzt Booth und damit Amelia wieder und wieder in schlimmstes Missgeschick — so ging es auch den Helden und Heldinnen Defoes. Neu dagegen ist ein Mittel der Lustspieltechnik, das hier beginnt für den Roman bedeutungsvoll zu werden:

d) das verhängnisvolle Missverständnis: Sophia will ihre Tante von dem Gedanken abbringen, dass sie Tom Jones liebe, und tut so, als ob sie sich für Blifil interessiere. Daraus entsteht nun das Gegenteil von dem, was sie gewollt: der verhängnisvolle Plan, sie mit jenem zu verheiraten, und somit die Quelle alles späteren Unglücks (Buch VI cap. III). Später gelangt sie in die Schenke zu Upton, wo auch Tom Jones weilt, ohne zu wissen, dass er dem Ziele seiner Sehnsucht so nahe ist. Beinahe wäre es zu der von beiden so ersehnten Begegnung gekommen, wenn nicht Sophia hier die Nachricht erhalten hätte, dass Jones von ihrer Liebe geprahlt hat; da zieht sie sich beleidigt zurück — Partridges eitle Geschwätzigkeit ist an diesem Missverständniss schuld. Und die letzte Schranke zwischen Tom und seiner Geliebten bildet

der fatale Heiratsantrag an Lady Bellaston, der ja nur den Zweck hatte, sie zu einer Entscheidung zu zwingen und sie dadurch los zu werden (Buch XV cap. IX) — dieser Brief wird Sophia in die Hände gespielt und muss natürlich die schlimmsten Zweifel an der Treue ihres Liebhabers erregen. Sehr ähnlich ist diesem Kunstmittel ein anderes, das ich

e) als 'unglückliche Fügung' bezeichnen möchte: 'Black George' hat gegen das Verbot Hasen gefangen. An und für sich wäre das nicht so tragisch; aber sein Vergehen ist Allworthy schlimmer dargestellt worden als es ist, und er hat aus Edelmut versprochen, darüber zu schweigen. Aus dieser gewollten Milde erwächst ihr Gegenteil: er stellt keine rechte Untersuchung an, und der Beschuldigte bleibt unter einem schwereren Verdachte als er verdient (III cap. X). Booth hat den mannhaften Entschluss gefasst, mit Miss Matthews zu brechen; zu diesem Zwecke macht er ihr einen letzten Besuch, und gerade dieser Besuch muss Amelia hinterbracht werden und sie in tiefste Verzweiflung stürzen (Buch XI cap. VII. IX).

2) Verschieden ist die Art der Einführung eines neuen Momentes. Im Joseph Andrews, auch im Tom Jones, geschieht es gewöhnlich ziemlich kunstlos. Das einzige, allerdings ziemlich häufig angewendete Kunstmittel besteht im plötzlichen, unerwarteten Auftreten von neuen Persönlichkeiten, womit dann oft entweder eine sehr peinliche Situation oder Rettung aus höchster Not verbunden ist — so wird Mrs. Waters befreit durch Tom Jones, Sophia durch ihren Vater. Jedenfalls pflegt die neue Situation ohne weiteres klar zu sein. Auffallend ist dagegen die Neigung der Amelia zu 'verdeckter' Komposition: innerhalb der Handlung entsteht mit einem Male ein Geheimnis, dessen Lösung eine gewisse Zeit in Anspruch nimmt. Irgend eine Person zeigt einen auffälligen Wechsel in ihrem Betragen: Amelias Schwester Betty ist mit einem Male zurückhaltend und verärgert gegenüber Booth (I 114), oder sein Freund, der Oberst Bath, ist auffallend kühl (II 31);

es dauert einige Zeit, bis wir diese Wandlung verstehen: Betty möchte ihre Schwester und Booth aus der Erbschaft verdrängen, und Bath hat das Duell provoziert, weil er glaubt, Booth damit einen Dienst zu erweisen! (33). Oder — und das findet sich schon reichlich im Tom Jones, auch im Joseph Andrews — es erhebt sich mit einem Male ein plötzliches Schreien und Lärmen; jemand kommt atemlos herein und berichtet von einem schlimmen Ereignis, ein geheimnisvolles Klopfen an der Tür stört plötzlich die Ruhe — erst allmählich erhalten wir die Aufklärung; diese Komposition erinnert an Richardsons Art, das Neue erst im Affekt und knapp, dann ruhig und ausführlich zu berichten. Der Eindruck wird oft auch dadurch unterstützt, dass an dieser Stelle die Erzählung abbricht und ein neues Kapitel beginnt (z. B. TJ IV 46). — Wird hier die Spannung des Lesers zurückgehalten, so wird sie an anderen Stellen geradezu benutzt, um den Leser zu täuschen:

Das schon bei Richardson (s. S. 73) übliche Mittel der 'falschen Fährte' wird von Fielding mit Vorliebe verwendet. Bei Booth hat sich ein merkwürdiger Eindringling gezeigt; verschiedene Möglichkeiten werden erwogen, und es bleibt dabei, dass er entweder ein Gerichtsbüttel oder ein Verrückter sein muss, und auch für den Leser ist das überzeugend; niemand kann ahnen, dass der Freund der Familie, Dr. Harrison, diese eigentümliche Art des Auftretens gewählt hat.[10]) Oder im Tom Jones ist Allworthy schwer krank; alles deutet auf sein nahes Ende — mit einem Male erholt er sich wieder.[11]) Einmal (Amelia I 158) wird der Leser sogar auf die richtige Spur geführt und im selben Moment wieder von ihr abgezogen. Vor allem aber versteht es der Dichter meisterhaft, den Leser in die Irre zu führen mit Bezug auf die Vaterschaft von Tom Jones. Der Verdacht bleibt zunächst auf Partridge haften — sein hartnäckiges Leugnen macht den Leser allerdings stutzig; aber wer kommt sonst in Betracht? Aus einer geheimnisvollen Quelle erhält Partridge eine Unterstützung

(TJ I 101) — sollte trotz allem, was offenbar dagegen spricht, doch Allworthy der Vater sein? Es bleibt bei der Unklarheit, bis zum Schluss die völlig überraschende Entdeckung kommt, dass auch das Mädchen, das bisher als seine Mutter galt, Jenny Jones, mit ihm in keiner Beziehung steht, sondern dass er die Frucht einer geheimen Liebe von Allworthys Schwester ist (Buch XVIII, cap. VI). Ähnliche Technik ist es, wenn ein Charakter (Dr. Harrison) bedeutsam in die Handlung eingreift, aber stets als Regiefigur im Hintergrunde bleibt: er bringt die Heirat von Amelia zustande, er erkundigt sich in der eben geschilderten Weise nach ihren Vermögensverhältnissen; er erlässt den seltsamen Verhaftsbefehl gegen Booth, und erst zum Schluss tritt er aus seiner Zurückgezogenheit heraus; das ist eine Technik, die dann bei Walter Scott wirkungsvoll ausgebildet wird. In ähnlicher Weise führt Fielding den Leser öfters irre über seine Charaktere (s. o. S. 114 f.). Ähnliches war gelegentlich schon bei Richardson zu finden (S. 71, 73).

3) Zahlreich sind die Episoden in den Fieldingschen Romanen. Aber auch hier zeigt sich eine wachsende Straffheit der Komposition. Im Joseph Andrews haben wir noch eingestreute Geschichten, die ohne weitere Veranlassung erzählt werden — sie werden einigermassen mit der Handlung verbunden, indem sie von den Anwesenden kommentiert werden und so zur Charakterisierung beitragen (Buch II cap. IV. VI, IV cap. X) — im Tom Jones nur noch die interessanten Vorgeschichten von Menschen, die der Held gelegentlich trifft (Buch IX cap. VII, XI cap. IV), in der Amelia nur noch Vorgeschichten von Personen, die für die Handlung von wesentlicher Bedeutung sind (Buch VII cap. I ff.). Und den vielen Erlebnissen auf der Reise, die noch im Tom Jones üppig wuchern (die Zigeuner [Buch XII cap. XII], die Schauspieler [Buch XII cap. V. VI] u. a. m.) entsprechen in der Amelia keine ähnlich lose mit der Haupthandlung verbundenen Episoden. Gern schiebt aber Fielding kleine Nebenszenen ein, die die erzählte

Handlung unter irgend einem Gesichtspunkte beleuchten. Z. B. unter dem des Kontrastes: Booth verspielt seine ganze Habe — und zur selben Zeit versagt sich die einsame Amelia ein Glas Wein, weil es sixpence kostet. Wir kennen die leichte Empfänglichkeit Toms für das weibliche Geschlecht — so müssen wir ihn auch einmal in einer Szene sehen, wo eine Dame um ihn wirbt, und er der Standhafte bleibt (XV cap. XI); wir haben gesehen, welche schlimme Folgen sein unaufrichtiges Verhältnis zu Lady Bellaston hatte; so weist er denn auch einmal die Versuchung zurück, für seine Absichten auf Sophia eine Scheinliebe zu Mrs. Western zu benutzen (Buch XVI cap. IX). Oder kleine Parallelszenen: Jones trifft einen Quäker,[11a]) der ihm eine traurige Geschichte erzählt, wie seine Tochter ihn betrogen hat — die Einzelheiten passen zum grossen Teil auf Tom Jones und Sophia. Oder es sind — und zwar besonders oft — Kommentarszenen. Im Anfang des Tom Jones sind es die Dienstboten und die Dorfbevölkerung, die ihre — oft recht widerstreitenden — Meinungen über Allworthy und Jenny Jones zum Besten geben. Im dritten Buche führt Fielding zwei besondere 'Kommentarfiguren' ein, die beiden Philosophen Thwackum und Square, und schliesslich übernimmt Partridge die Funktion, alles Erzählte charakteristisch zu beleuchten. Es wird dadurch dasselbe erreicht, was Richardson durch die Briefform bewirkt hatte: die Ereignisse prägen sich mit besonderer Deutlichkeit in das Gedächtnis des Lesers, weil sie ihm wiederholt, und jedes Mal in anderer Form, mitgeteilt werden; indem auch Personen, die nicht als Handelnde daran beteiligt waren, mit ihnen in Beziehung gesetzt werden, erhält das Ganze eine grössere Geschlossenheit, und schliesslich ergibt sich aus dieser Fülle von Beziehungen eine überaus reiche Möglichkeit für die Kunst des Charakterisierens.

4) Sorgfältig ist ferner der Schluss behandelt. Er besteht darin, dass die Bösen ihren Widerstand aufgeben (Jos. Andrews), dass der schlechte Intrigant entlarvt wird

und der Held seine Geliebte heimführen darf (Tom Jones) oder dass eine plötzliche Entdeckung, bei der ebenfalls die Praktiken böser Menschen an den Tag kommen, des Helden Not in Überfluss wandelt (Amelia). Im ersten und dritten Roman kommt die Wendung plötzlich, im zweiten ist sie leise vorbereitet: Tom Jones hat schon im XII. Buche (cap. IX) den braven Rechtsanwalt Dowling getroffen und ihm sein Herz ausgeschüttet — so weiss wenigstens éin Mensch vom Kreise Allworthys, wie sehr ihm Unrecht geschehen ist, und die Aufklärung besteht dann aus einer Fülle von Szenen (Buch XVIII), in denen ein Glück das andere drängt, ähnlich wie vorher das Unglück in reichlicher Fülle über den Helden hereinbrach. Aber in allen drei Romanen kommt zuletzt noch ein Hindernis, das alles Errungene beinahe wieder in Frage stellt. Am schwächsten in der Amelia, wo es nur in dem falschen Gerüchte besteht, Booth selbst sei als Fälscher verhaftet worden (Buch XII cap. VIII), stärker im Joseph Andrews: Joseph und Pamela sollen nun heiraten, da stellt es sich scheinbar heraus, sie seien beide Geschwister (IV cap. XII), am stärksten im Tom Jones — zunächst weiss der bereits entlarvte Blifil sich noch einmal herauszulügen (XVIII cap. V), dann kommt die schreckliche Entdeckung, dass Jones — anscheinend — seiner eigenen Mutter Geliebter gewesen ist (cap. VI), und schliesslich widersteht Sophia hartnäckig der Hochzeit, die sie selbst herbeisehnt (cap. IX—XII).

Nachdem nun alle Hindernisse beseitigt sind, klingt der Roman aus in einer Szene, die ich Nachlese nennen möchte. Die Hauptpersonen sind glücklich vereint worden; sie werden uns noch einmal vorgeführt in ihrer ruhigen Zufriedenheit; Nebenpersonen werden — je nach Verdienst — bestraft oder belohnt, und wenigstens ein Teil der Unbeweibten tritt plötzlich in den Ehestand, so am Schluss des Tom Jones Partridge und Molly Seagrim, Pfarrer Supple und Mrs. Waters.

Die Handlungsführung des Abenteuerromans hat also

bei Fielding ganz bedeutende Fortschritte gemacht. Lassen sich nun vielleicht die Wege aufzeigen, auf denen er zu dieser verfeinerten Technik gelangt ist? Nicht in Betracht kommt zunächst das Vorbild von Cervantes; ist doch der Don Quijote in seiner Technik ganz locker und archaisch. Man könnte vielleicht als Berührungspunkte in der Handlungsführung beider feststellen, dass auch Cervantes leichtere Formen der verdeckten Komposition aufweist: wir hören schwache Klagen aus einem Busch, erst allmählich wird klar, was sie bedeuten (I 36). Cardenio tritt auf in einer seltsamen Situation, die erst später aufgeklärt wird (I 195), Sancho erscheint in höchst auffallendem Zustand mit einem Wischhader um den Hals (II 253) — aber diese Art der Darstellung ist nichts besonders Charakteristisches, und sie findet sich zudem bei Cervantes nicht häufiger als etwa bei Richardson. Eher liesse sich Wert darauf legen, dass Cervantes ebenso wie Fielding gelegentlich im Momente höchster Spannung den Schauplatz wechselt (das erste Buch endet während des Zweikampfes zwischen Don Quijote und dem Biskayer), aber ein solch einzelnes Moment kann keine literarische Abhängigkeit erweisen. Defoes völlig kunstlose Komposition kann auch nicht sein Muster gewesen sein; nur der Jonathan Wild, aus dem wir bei allen Betrachtungen über Fieldings Komposition kein Beispiel zitieren konnten, erinnert an jenen, aber auch nur negativ in der lockeren Führung der Handlung. Sehr viel stärker kommt als Vorbild in Betracht Richardson: bei ihm finden wir sehr viel charakteristischere Punkte von Fieldings Technik wieder, so das abwechselnde Lockern und Schürzen des Knotens, die falsche Fährte, auf die der Leser geleitet wird, die zeitweilige Täuschung des Lesers über den Charakter einer wichtigen Person (s. o. S. 72 ff.); — der Vollständigkeit halber sei noch hinzugefügt die Intrige, obgleich ein so einfaches Mittel zur Belebung der Handlung nicht viel beweisen kann. Man wird zugeben müssen, dass diese Punkte eine Abhängigkeit von Richardson in hohem Grade wahrscheinlich

machen; es wäre nicht das einzige Mal, wo unter den Lehrmeistern einer bedeutenden literarischen Persönlichkeit auch der grosse Gegner namhaft zu machen ist. Weiter ist mit derselben starken Wahrscheinlichkeit anzuführen der Einfluss der dramatischen Technik: die Heiraten am Schluss, die Intrige und das verhängnisvolle Missverständnis als Mittel der Spannungstechnik, die Häufung des Unglücks an einem bestimmten Punkte der Handlung — man denke z. B. an die typischen Unglücksbotschaften bei Shakespeare —, die Kontrastepisoden, Parallel- und Kommentarszenen sind allbekannte Hilfsmittel der dramatischen Kunst; dem 'letzten Hindernis' bei Fielding entspricht die letzte Spannung in Shakespeares Tragödien [12]), und bei einem Autor, der selbst Lustspiele schrieb, [13]) ist es nicht zu verwundern, wenn er die Technik der Bühne auch seinen epischen Produktionen dienstbar zu machen versuchte.

## IV.

### 1.

Zu den objektiven Tendenzen in Fieldings Kunst gehört die Neigung zur Wirkung durch das Detail. Wir fanden sie bereits bei Defoe und in noch stärkerem Masse und anderer Ausprägung im Einzelnen bei Richardson. Fieldings Kunst steht hier mehr auf Defoes Seite. Bei beiden sind der Detailhäufung Richardsons gegenüber Kleinwirkungen immer eine seltene und meist mit kluger Berechnung angebrachte Ausnahme. Für Fielding ist typisch dabei ein besonderer Fall: wenn er einen irgendwie bedeutenden Vorgang schildert, so behält er dabei nicht nur die hauptsächlichsten Spieler im Auge, sondern auch die Nebenpersonen — neben der Haupthandlung der Szene haben wir eine bedeutsame kleine Nebenhandlung. Werden Briefe verlesen oder Geschichten erzählt, so wirken sie nicht nur durch die Haupthandlung, ihren Inhalt, sondern

auch durch eine kleine Nebenaktion: zu Booth's Erlebnissen macht Miss Matthews ihre kritischen, ihren Charakter deutlich enthüllenden Bemerkungen (Am I 76. 80 u. ö.), ähnlich Adams (J A II 59); wenn Trulliber etwas erzählt, wird er ständig unterbrochen durch nichtssagende Bemerkungen seiner besseren Hälfte (II 9). Etwas Ähnliches ist es, wenn ein einzelnes Ereignis gern in seiner Wirkung auf möglichst viele und verschiedene Personen gezeigt wird: der Eindruck des Realistischen wird erhöht (abgesehen von der satirischen Bedeutung der Szene), wenn über den armen, nackten und verwundeten Joseph Andrews alle Personen der Reisegesellschaft der Reihe nach ihre herzlosen — und doch individuell deutlich verschiedenen — Bemerkungen machen (I 59). Gelegentlich führt das Streben nach naturalistischem Detail den Dichter auch auf Abwege. Es sind nicht dieselben Gefahren, denen Richardson erliegt, das Überwuchern des Details, die Auflösung der Erzählung in eine Unmasse von zusammenhanglosen Einzelszenen; aber hie und da werden doch Szenen detaillierter ausgeführt, als ihre Wichtigkeit für die Entwicklung des Ganzen es zulassen sollte, so die Kinderszenen der Amelia (I 259 ff. III 213 ff.), der Tod von Booth's Schwester,[14]) die im Roman gar keine Rolle spielt; das Ereignis trägt allerdings dazu bei, Booth zu charakterisieren, liefert aber keinen irgendwie wichtigen Zug; oder ein Motiv wird angeschlagen, eingehend ausgeführt — und dann nicht wieder erwähnt, so die kleinliche Überwachung von Amelias Korrespondenz durch Booth (I 253 ff.). Hier haben wir bei aller glücklichen Komposition der ganzen Erzählung doch in der Einzelszene ein Betonen der momentanen Wirkung ohne Rücksicht auf das Ganze, wie wir es auch bei Defoe fanden, ohne dass darum natürlich aus solch archaistischer Technik, die für die Anfänge jeder Erzählungskunst charakteristisch ist, für eine Beeinflussung Fieldings durch Defoe etwas zu schliessen wäre.

Noch einige charakteristische Kleinigkeiten seien

erwähnt. Wenn eine neue Person auftritt, so vermeidet es Fielding, ihren Namen zu nennen — das wäre ein Hervortreten des Erzählers, das er, so geringfügig es auch sein mag, in diesem Falle umgeht. Er spricht vielmehr von einer älteren Dienerin, gelegentlich nennt er sie dann Deborah Wilkins (TJ I 10), ohne weitere Bemerkung oder höchstens mit einer kurzen Parenthese: *Mr. Partridge (for that was the schoolmaster's name)* (I 75), oder der Dialog muss dazu dienen, mit einem Male den Namen einer neuen Person in der Anrede hervortreten zu lassen (TJ II 151. III 31). Briefe werden dem Leser wörtlich vorgeführt — das erhöht natürlich den Eindruck des Realistischen, führt aber auch bei Fielding zu der unglücklichen Voraussetzung, dass der Erzähler alle wichtigen Briefe stets bei sich hat und seinem Zuhörer vorlegen kann.

Zu den objektiven Tendenzen des Vortrages, die dem Ganzen ein realistisches Gepräge geben, gehört weiter die Verwendung der direkten Rede und damit des Dialogs. Sie ist bei Fielding selten im Vergleich zur heutigen Kunsttechnik, selten im Vergleich mit Richardson, häufig dagegen gegenüber Defoe. Und das ist auch begreiflich. Dem Abenteuerroman mit seiner Einkleidung als Icherzählung musste der Dialog etwas fremdes bleiben. So lange der Held selbst erzählt, ist es auch das Nächstliegende, dass er über Gespräche, die er mit anderen führt oder deren Zeuge er wird, kurz zusammenfassend selbst berichtet. Es ist eine bedeutsame Ausnahme, wenn er zwei Dialogführer redend und handelnd selbst auftreten lässt. Aber doch begegnet auch bei dieser Art des Vortrags bereits das Streben nach dem Dialog, wenn auch Defoe mit dem neuen Kunstmittel noch nicht viel anzufangen weiss. Dialog ist z. T. bei den unwichtigsten Szenen in voller Breite angebracht (Rox 92). Wenn sich bei ihm irgend ein Prinzip feststellen lässt, so besteht es darin, dass direkte Rede in den ersten Romanen gern auftritt bei Gesprächen über das Christentum (so im Robinson, z. B. 233 ff.; Si 293 ff), später häufiger. Der

Dialog ist ganz dramatisch eingekleidet; wie im Drama findet der Leser vor jeder Rede die Angabe des Sprechers (Jack 35. 132 ff.; Si 258 ff.; Rox 346 f. 367 f.) — wir fanden übrigens dasselbe auch bei Richardson (s. o. S. 83). Gegenüber der Spärlichkeit der direkten Rede bei Defoe ist sie bei Fielding sehr stark angeschwollen, so dialogarm er auch im Vergleich mit einem Dickens etwa erscheinen muss. Er benutzt die Erzählungsform der dritten Person — die er von Cervantes oder Lesage entlehnt haben mag — und damit ist die Möglichkeit einer freien Entfaltung der direkten Rede gegeben. Noch fliesst sie allerdings nicht ganz ungezwungen aus dem Zusammenhang. Noch gebraucht er Einleitungsformeln wie *'One evening . . . the count thus addressed himself to young Wild'* (J W 21), *'she met Slipslop who accosted her in these words'* (J Andr II 179) — im Jonathan Wild ist ein eigentlicher Dialog überhaupt kaum vorhanden, sondern fast nur lange, wohlgesetzte Rede. Noch ist neben dem aus den Bedingungen der Gattung hervorwachsenden Dialog der ihnen widersprechende Monolog üblich (J A II 244; TJ I 320 II 173). Aber deutlich zeigt sich, wie der Dialog im Laufe von Fieldings Schaffen künstlerischer und zugleich häufiger wird. Er findet sich zunächst nur in Szenen, die für den Fortgang der Handlung eine gewisse Wichtigkeit besitzen. Ganz natürlich ist es, wenn er hauptsächlich auftritt in Streitszenen (TJ III 335 ff.) und Liebesszenen (TJ I 293. II 45), wo ja jedes einzelne Wort von Bedeutung sein kann. Aber er wird bereits — und das bedeutet einen grossen Fortschritt — benutzt als Mittel zur Charakterisierung und zu humoristischer Wirkung, und beide Zwecke werden leicht zusammen erreicht (z. B. TJ II 73 ff.); hier und da finden sich bereits auch Fälle, in denen der Dialog von den Hauptszenen übergreift auf die Nebenszenen und so vorbereitet wird die spätere Romantechnik mit ihrer durchgehenden und vielseitigen Verwendung des Dialogs.

Noch eine Kleinigkeit ist unter den objektiven Wirkungen von Fieldings Vortrag zu nennen: das gelegentliche

Spielen mit historischer Wirklichkeit. Wir kennen dies kleine Kunstmittel von Defoe her; Fielding ahmt es ihm nach; er gibt vor, einer Quelle zu folgen, die an entscheidender Stelle plötzlich abbricht (JW 216); oder er klagt dem Leser, wie schwierig es für ihn war, über eine bestimmte – höchst belanglose — Einzelheit sichere Informationen zu erhalten, und nennt Pfarrer Adams und einen alten Diener der Familie als seine Gewährsmänner (JA II 118, ähnlich 169). Oder für einen Augenblick erhält sein Tom Jones einen historischen Hintergrund: Sophia und ihre Begleiterin werden für politische Flüchtlinge und für Mätressen des Prätendenten gehalten, und eine Landung der Franzosen in England soll zur selben Zeit stattgefunden haben (III 126 ff.).

2.

Aber Fielding will nicht nur wirken durch das, was er vor den Augen des Lesers erstehen lässt; er hat ihm persönlich etwas zu sagen. Er will seine Subjektivität wirken lassen; er ist der erste englische Romanschriftsteller, dessen Vortrag einen ausgesprochen subjektiven Zug trägt. Wir werden wohl nicht fehlgehn, in dieser Neuerung den Einfluss von Cervantes zu sehen.

Hierher gehören zunächst seine häufigen Regiebemerkungen: 'wir wollen jetzt Betty und Joseph verlassen und den Leser von etwas anderem unterhalten' (JA I 73); 'Dies war eine so grosse Enttäuschung für den Helden und sicherlich auch für den Leser, dass wir hier abbrechen müssen' (JW 71); 'Diese Rede geschah bei Tische. Anwesend waren Allworthy, Thwackum und ein anderer Herr, den wir zunächst einmal dem Leser vorstellen müssen' (TJ I 130); ganz ähnlich greift Cervantes in seine Geschichte ein (II 190. III 241 u. oft). Oder der Autor teilt in pomphafter Form mit, dass er jetzt ein sehr wesentliches neues Ereignis zu berichten hat.

*Jones retired from the company . . . There, . . . an accident happened, which with sorrow we relate, and with sorrow doubtless*

*will it be read; however . . . historic truth. . . . obliges us to communicate it to posterity* (I 319). *But while the captain was one day busied in deep contemplations of this kind, one of the most unlucky as well as unseasonable accidents happened to him. . . . In short, not to keep the reader in long suspense, just . . .* [*at this instant he died*] (I 111).

Gern wird eine neue Phase der Erzählung besonders betont durch Zusammenfassung der Situation, wie sie sich nach dem letzten Fortschritt darstellt (TJ I 330. I 99) oder durch Zurückführung des Erzählten auf einen allgemeinen Satz. 'Es ist eine alte und wohlbegründete Sitte, dass ein Ehemann niemals ohne zu klopfen in das Zimmer seiner Frau eintreten soll. Hätte doch auch unser Held dieser Sitte sich gefügt! Aber . . .' (TJ III 29, ähnlich I 80 ff. u. ö.). Der Autor lobt seine Erzählung, nennt sie *this prodigious work* (TJ I 252) u. dgl. — wie schon Cervantes (z. B. I 173); am Eingange jedes Buches haben wir ausführliche kunstkritische Einleitungen, wie ja auch der Don Quijote voll ist von literarischer Kritik. Die Kapitel werden überschrieben mit Inhaltsangaben, die oft aber den Leser nur irre führen mit allerhand komischen Bemerkungen: *chap. 8, Which some reader will think too short and others too long* (JA II 127); *chap. 6, Of which you are desired to read no more than you like* (JA II 191); ähnliches fand sich oft bei Cervantes, so III 68. 233. 236 256 u. ö.

Besonders werden zu solchen subjektiven Wirkungen benutzt die grossen Erzählungspausen zu Anfang und Schluss des Kapitels. Schon dass diese kleinen Gliederungen des Ganzen betont werden, dass der Leser darauf hingewiesen wird, dass hier ein Einschnitt gemacht wird, ist ein subjektives Element, das bei Defoe z. B. noch fehlt. Dabei sind gewisse Arten dieser subjektiven Wirkung typisch: Am Eingange der Kapitel steht gern ein allgemeiner Satz. 'Die Gewohnheit übt einen gewaltigen Einfluss aus auf den Menschen. Zum Beispiel betrügt der Habsüchtige schliesslich sich selbst, und ebenso der, welcher ans Täuschen gewöhnt ist. So geht es auch in der Liebe.' Und eine reizende kleine Geschichte vom all-

mählichen Erwachen der Leidenschaft zum anderen Geschlecht leitet über zu Lady Booby; auch sie hatte sich betrogen — sie glaubte Joseph zu hassen, wo sie ihn doch liebte (JA II 199); der allgemeine Satz soll dazu dienen, der Einzelgeschichte, die hier erzählt wird, typische Geltung zu geben. Solche typischen Fälle werden dann auch gelegentlich bekräftigt durch ein Zitat (TJ III 265) — sie sind schon lange bekannt. Oder der Dichter benutzt die eindrucksvolle Stelle des Kapitelanfangs, um die Wahrheit des Erzählten eindringlich zu bekräftigen und gegen Einwürfe zu verteidigen (TJ I 94. 135). Weniger stark, aber immerhin deutlich zeigt der Autor seine Objektivität, wenn er durch formale Mittel betont, dass hier ein Einschnitt vorliegt; am Anfang steht eine pomphafte Invocatio (TJ I 173. III 260) oder ein Vergleich (TJ III 49). Oder der Dichter verkündet in einer Regiebemerkung, dass jetzt ein Schauspieler wieder auftreten wird: 'Wir haben Mr. Jones auf dem Wege nach Bristol mit seinem Führer verlassen; jetzt . . .' (TJ II 135. 48) oder — objektiver — er beginnt seine neue Szene ohne weitere Einleitung mit einer Zeitangabe (II 205) — allerdings auch manchmal mit subjektiver Gestaltung des Motivs: die Zeitangabe ist in ein pomphaftes Bild gekleidet (TJ II 238. 319. III 27).

Ähnliche Mittel finden wir am Schlusse des Kapitels. Da haben wir den allgemeinen Satz, auf den das Erzählte zurückgeführt wird (TJ III 314), eine scherzhafte Parabase an den Leser (TJ I 20), eine scherzhafte Entschuldigung des Helden, die das Erzählte bekräftigen soll (JW 223 u. ö.), eine feierliche Apostrophe an eine mythologische Figur — 'um ein kurzes Kapitel in die Länge zu ziehen' (JA I 88). Und wenn, wie gewöhnlich, das neue Kapitel mit einer neuen Situation eröffnet wird, so wird vorher am Schlusse das bis jetzt Erzählte nachdrücklich dem Leser ins Gedächtnis geprägt durch einen pointierten Abschluss witziger (TJ III 259), satirischer (TJ II 54. 210) oder pathetischer Art (IV 301), oder durch eine Beziehung

auf die Gegenwart: 'noch heute spricht man von dem Erzählten und den Personen der Handlung' (TJ III 69); oder es wird nachgetragen — vor einer Pause, also an bedeutungsvoller Stelle — die — allerdings sehr summarische — psychologische Analyse des soeben Erzählten (TJ IV 185); oder — ganz objektiv — nach bewegter Erzählung endet das Kapitel in einer Ruheszene: was sich vorher gezankt und geschlagen hat, sitzt jetzt friedlich ums Feuer (TJ III 201). Im Gegensatz dazu weist der Kapitelschluss auch oft auf den Inhalt des Kommenden: das Kapitel endet mit einem grossen Lärm, der im folgenden erklärt wird (JW 254) — oder der Inhalt des folgenden wird am Schlusse in einer kurzen Bemerkung vorweg genommen (Am I 31). — Gern fallen auch hier allerhand Regiebemerkungen, mit denen der Autor seine Figuren abtreten lässt.

Fieldings Subjektivität beim Anordnen und Verbinden der erzählten Ereignisse zeigt sich auch in einer gewissen Neigung zu Kontrastwirkungen. Wir haben dies ja schon gesehen bei der Führung der Handlung. An und für sich gehören sie ebenso gut in das Kapitel der objektiven Wirkungen, weil sie allein aus der Handlung heraus gewonnen sind; aber sie sind zum Teil so absichtlich und gesucht, dass die subjektive Tendenz deutlich aus ihnen hervorschaut. Fielding liebt den Kontrast. Wie er gern auf eine Szene, in der der Knoten sich löst, eine andere folgen lässt, die ihn wieder schürzt (S. 118), wie er bei der Verteilung der Rollen kontrastiert (S. 93), so auch in der Anordnung der Einzelereignisse: hat Square einen reuigen Brief geschrieben, so folgt alsbald ein Brief des noch immer weltlichen und schmeichelnden Thwackum (TJ IV 264 ff.). Er sucht eine Stimmung zu heben durch den Kontrast der entgegengesetzten Stimmung; bevor die Tragik über Amelia gewaltsam hereinbricht, gibt er uns eine rührende kleine Kinderszene, die uns die Heldin zeigt in all dem bescheidenen Glück, das so bald zerstört werden soll (III 209), oder umgekehrt lässt er das Pathos

komisch ausklingen: als Blifil nun endlich entlarvt und Tom Jones zum Erben eingesetzt ist, muss Partridge's törichtes Betragen den Ernst der Szene mildern (IV 330), und als nun schliesslich auch des Helden Liebesnöte sich glücklich wenden, da ist es Squire Western, dessen robuste Komik das Pathos der Szene in Gelächter auflöst (IV 336 f.).

## V.

Wir haben Fielding kennen gelernt, wie er grosse Stoffmassen künstlerisch bewältigt, wie er gruppiert und ordnet und seine Geschichte vorträgt. Noch einige intimere Momente seiner Kunst sind zu betrachten: Wie tritt er seinem Stoff gegenüber? Will er nur eine spannende Geschichte vortragen oder beabsichtigt er damit noch einige Seitenwirkungen didaktischer oder satirischer Art? Wie spiegelt sich der Weltlauf in seinen Werken; schaut er die Dinge tragisch oder humoristisch an?

### 1.

Zu den traditionellen Elementen der Romantechnik gehört die didaktische Wirkung, die der Roman ausüben soll. Diese Neigung zum Moralisieren findet sich schon bei Defoe und Richardson. Nicht in gleicher Ausdrucksform. Defoes Leser soll sich das schlimme Schicksal des Robinson und der übrigen Helden zur Lehre dienen lassen; Defoe warnt, seine Didaxis ist negativ. Dass dies nur ein traditionell übernommener Aufputz ist, dass der Autor selbst diese seine Auffassung ständig aus dem Gesichte verliert, ist bereits gesagt worden, auch dass diese Didaxis psychologisch unmöglich ist (S. 21, 52). Dem gegenüber bedeutet Richardsons Didaxis einen Fortschritt: sie ist positiv, sie will anlocken, begeistern. Ein Mädchen wie Pamela, ein Mann wie Grandison müssen durch die sittliche Hoheit ihres Charakters die Menschheit erheben, sie müssen veredelnd einwirken auf das englische Volk. Diese Didaxis ist verständiger, nur leidet sie nicht nur unter den allgemeinen Mängeln, die jeder künstlerischen Didaxis

anhaften (S. 21), sondern speziell noch darunter, dass die Handlung in der Pamela ganz deutlich, teilweise auch im Grandison und in der Clarissa (Lovelaces Reue am Schluss), künstlich für den didaktischen Zweck zurechtgemacht ist, dass die heroische Tugend dieser Helden etwas Unwahrscheinliches hat und diese Unwahrscheinlichkeit noch durch die verfehlte Briefform (S. 82) verstärkt wird.

Fieldings Kunstauffassung hat sich gebildet im schärfsten Gegensatz zu der Richardsons, und doch liegt ihm die Didaxis nicht völlig fern Wenn er Amelias unschuldiges Leiden vorführt, kann er nicht umhin, ihr inneres Glück im äusseren Unglück mit deutlicher Didaxis dem nichtigen Leben einer vom Schicksal begünstigten Kupplerin entgegenzustellen [15]): — es ist interessant zu sehen, wie er bei dieser Figur, wo er sich Richardsonscher Menschenauffassung auffallend nähert, auch Richardsonscher Technik wieder näherkommt. Aber das ist ein seltener Fall. Im allgemeinen ist seine Auffassung nicht didaktisch, sondern satirisch.

Wir haben bei der Betrachtung der Charaktere gesehen (S. 97), auf welcher Grundauffassung Fieldings Charakterzeichnung beruht, und damit ist auch der Ausgangspunkt seiner Satire gegeben. Für Fielding sind der Egoist, der Heuchler und der Intrigant die eigentlichen Feinde der menschlichen Gesellschaft, denen gegenüber ein Tom Jones mit seinen mancherlei Schwächen geradezu als Tugendheld betrachtet werden muss. Von derselben Grundanschauung ausgehend, geisselt er auch einzelne Stände, die ihm in hervorragendem Masse als Träger des Egoismus gelten — und damit hat er Schule gemacht.

Der Abenteuerroman hat immer eine Neigung zur ständischen Satire gehabt, die sich dann bis ins 19. Jahrhundert (Dickens) mit merkwürdiger Gleichförmigkeit fortsetzt. Im English Rogue haben wir die Buchhändler und Drucker, die aus den armen Autoren ihre Sklaven machen und sie für den Druck noch bezahlen lassen (II 211),

den Wucherer, der durch Verlängerung seines Wechsels aus 50 £ in kurzer Zeit 200 £ zu machen weiss (II 179 ff.), die Schauspieler in ihrer jämmerlichen Notlage und ihrem gegenseitigen Brotneid (IV 170 ff.), den Schwindeladvokaten, der eine arme Zimmervermieterin in kurzer Zeit um ihr Vermögen bringt und ihr dann in liebenswürdigster Weise unter Schonung ihrer Gefühle auch alle ihre Möbel und Sachen abnimmt — ganz wie später Dodson und Fogg es mit Mrs. Bardell tun, — der sich in das Vertrauen junger Erben schleicht, sie zu Ausgaben und Schulden verleitet — ganz wie später Mr. Ralph Nickleby — und jederzeit einige Helfershelfer bereit hält, die zu jedem Eide bereit sind (I 305 ff.). Ferner der dicke Wirt, der den ganzen Nachmittag schläft und allerhand Methoden kennt, um Gäste anzulocken — auch sein Weib dürfen sie küssen — und der es hervorragend versteht, seine Kunden zu betrügen (II 82 ff.), die Krankenpflegerinnen im Stile von Mrs. Gamp, die ihre Patienten bestehlen und, um den Diebstahl zu verdecken, sie schliesslich vergiften und ihren Ankläger kurzerhand für verrückt erklären (II 98 ff.). Harmloser sind die übergeschnappten Lehrlinge aus allen Gewerken, die — ganz wie später Simon Tapperwit und seine Freunde — einen Geheimbund bilden, dessen Kosten aus den Warenlagern ihrer Herren bestritten werden, und in dem jeder eine Geliebte haben muss; meist sind es Dienstmädchen; gelegentlich hebt jemand aber auch seine Augen zu seiner Herrin empor, bis er dafür eine gehörige Tracht Prügel bezieht (I 79 ff. 86 ff. 146) Besonders werden aber als Heuchler und Egoisten gegeisselt die Puritaner, die auf fromme Ehrbarkeit halten, aber sich auch nichts abgehen lassen: denn '*it was not fit, that the body which was a sacred temple, should be coursly either clothed or fed*'; und auch mit dem 6. Gebot wissen sie sich abzufinden. Die Puritanerfrau meint '*that no sin was imputed to the saints, and indeed it was no sin, unless she herself thought it so. That she or any other sister might lie with another brother, was accounted a general*

*maxime amongst them, especially . . . when their husbands are asleep, which they termed to be dead'* (II 248 f.). Dass der puritanische Laienprediger den ganzen Haushalt beherrscht und die Schwester der Herrin verführt, dass sie alle seine Absichten durchschaut, ihn ruhig gewähren lässt und nur des Dekorums wegen ihm schliesslich Vorwürfe macht, nimmt unter diesen Verhältnissen nicht wunder (II 251 ff.); ähnlich handelt übrigens die Kaufmannsfrau, die fleissig die Gottesdienste besucht, aber dem hübschen Lehrjungen gegenüber die Frau Potiphar spielt (I 172 ff.). — Ebenso wenig können überraschen die famosen Praktiken des Seelenhirten, Geld zu verdienen: er lässt sich von einem Helfershelfer wegen einer imaginären Schuld verhaften; die mitleidige Gemeinde sammelt das Geld — und er steckt es schmunzelnd in die Tasche (II 255 f.). Das Predigtgewerbe hat ihn reich gemacht; als aber die Restauration kommt, wird er Kavalier. Bezeichnend ist auch die kurze Charakterskizze des 'Libertine Zealot': seine Predigt ist zusammengestohlen aus anderen Predigten. Seine Beredsamkeit besteht aus Schimpfen. Er spuckt, wischt sich die Nase und treibt allerhand Possen, nur um die Zeit auszufüllen. Er tut, als spräche er frei; aber sein Text liegt schriftlich vor ihm. Wer begabter ist als er selbst, der ist *guilty of presumption.* Wie ein Zigeuner sagt er Glück, d. h. Unsterblichkeit, nur dem voraus, der ihm Geld dafür gegeben hat. Nimmt man ferner hinzu die ausführlichen Beschreibungen der verrufenen Häuser Londons, die Geschichte von der Dirne und ihrem Galan, die davon leben, dass letzterer den gekränkten Ehemann spielt und von den Opfern Geld zu erpressen sucht (I 116), die Schilderungen des Zigeunerlebens (I 35 f.), das Gefängnis, wo jeder Insasse von den Mitgefangenen gerupft wird (I 316) und von den bestechlichen Aufsehern dazu (I 387), die seltsamen Künste der Gerichtsvollzieher, mit denen sie sich bei dem Schuldner einzuschleichen wissen, das Wirtshaus und das private Haftlokal (*compter*), in dem sie ihn festhalten (I 341) —

so wird man zugeben, dass die ständische Satire im English Rogue reich entwickelt ist.

Es ist unter diesen Umständen schwer zu entscheiden, ob Fieldings ständische Satire heimische Tradition ist oder angeregt durch das Vorbild von Lesage. Wir haben zu letzterem deutliche Beziehungen bisher noch nicht feststellen können; aber Fielding hat ihn gekannt und geschätzt,[16]) und Beziehungen zu heimischer Tradition liessen sich noch weniger erweisen; aber wir kennen sie bisher nur recht unvollständig. So wird sich ein Schluss kaum ziehen lassen, und ich muss mich damit begnügen, Fieldings Satire im Folgenden darzustellen und Berührungspunkte nach beiden Richtungen hin zu verzeichnen.

Alte französische Tradition (Lesage und Molière) ist die Schilderung der unwissenden, Latein schwatzenden und zänkischen Ärzte, neu dabei der für Fielding stets charakteristische Zug des Egoismus: der Arzt wird des Nachts geweckt, kleidet sich hastig an, geht aber sofort wieder zu Bett, als er hört, dass es sich nur um einen Bedienten handelt (J A I 64) Wenn im Tom Jones (III 287) die Bedienten in Abwesenheit des Herrn auf seine Kosten ein Zechgelage geben, so wird im Gil Blas dasselbe erzählt, und hier wie dort verlangen die Bedienten für sich den Respekt, der ihren Herren gebührt, und behandeln alle andern mit unverschämter Frechheit (G Bl Buch III cap. IV) — aber diese beiden Entdeckungen konnte Fielding in der Londoner Gesellschaft jeden Tag selbst machen, ebenso wie er wohl persönlich die Schriftsteller kannte, die ohne irgend welche Kenntnisse die Kühnheit hatten, Übersetzungen auf Subskription anzufertigen und davon lebten, dass sie für die Zeitungen Reden der Abgeordneten verfassten, die in Wirklichkeit nie gehalten worden waren (Am II 224 ff.). Englische Tradition — aber auch nur sehr spärliche — lässt sich anführen für Fieldings Friedensrichter. Vanbrugh zeigt (1697) im Provok'd wife einen Friedensrichter, der einen gefangenen Mann in Frauenkleidern nicht nur nicht durchschaut, sondern ihn auch

ohne weiteres freilässt, als er hört, dass er es mit einer Persönlichkeit aus besseren Kreisen zu tun hat. Und sein Kollege bei Farquhar (Recruiting Officer 1706) ist ein jovialer Spiessbürger, der aber die Leute zu Rekruten presst, ohne viel nach dem Rechte zu fragen. Unter demselben Gesichtspunkte sind nun auch Fieldings Friedensrichter dargestellt, die er übrigens schon in seinen Komödien behandelt hatte (Bosdorf S. 79): Sie sind von brutaler Ungerechtigkeit gegenüber den Armen; ein armer schwächlicher Mensch wird unschuldig verurteilt, weil er ein Ire ist (Am I 7); den Vornehmen zuliebe dagegen wird das Recht jedesmal gebeugt: Lady Boobys Wünsche sind für Justice Frolick Befehl (JA II 177); und ein verhafteter Gentleman wird sofort entlassen: *nobody can say, I have committed a gentleman since I have been in the commission* (JA I 216 f.). Dabei fehlt diesen Richtern auch die elementarste Kenntnis des Rechtes und die höhere Bildung überhaupt; in allen Rechtsfragen sind sie abhängig von ihrem Sekretär (TJ II 129; Am I 8), und als bei Adams ein griechisches Buch gefunden wird, hält der Richter es für eine Geheimschrift, die auf ein politisches Verbrechen deutet, und den Namen Äschylus hat er nie gehört (I 214 ff.). Würdig reiht sich an diese Vertreter der Gerechtigkeit der Landedelmann, der vielleicht auch in seinem Bezirke das Richteramt ausübt, hier aber auftritt als Jäger; da ist er empört darüber, dass man Adams mit Hunden gehetzt hat, aber mit welcher Begründung! — *it was the surest way to spoil [the dogs], to make them follow vermin instead of sticking to the hare* (II 112 f.). Aber die Ungerechtigkeit und der Egoismus der Grossen findet sich in dem ganzen Volk. Da sind die verschiedenen Schenkwirtinnen des Tom Jones — egoistische Wirte, die ihre Gäste betrügen und erst freundlich werden, sowie sie Geld sehen, hatte Lesage bereits dargestellt (GBl I cap. XIV) —: die eine Wirtin Fieldings zeichnet sich aus durch ihren freundlichen Diensteifer für Tom; aber sie ist wie verwandelt, als sie hört, dass er nicht reich ist und vornehm, wie sie an-

genommen hatte (II 199); sie ist also trotz ihrer Freundlichkeit im Grunde dasselbe wie die Mrs. Tow-wouse des Joseph Andrews (I 75). Oder der Egoismus vereinigt sich mit puritanischer Lebensstrenge und puritanischer Anpassungsfähigkeit: die Wirtin von Upton (II 327. III 36) hält streng auf Moral, sie jagt unerbittlich alle Dirnen fort; aber wie kann sie etwas Böses denken von Gästen, die vornehm gekleidet sind und gut zahlen? Wahrhaft klassischen Ausdruck findet dieser geheime Egoismus des Menschen in dem Theaterbesitzer und dem Steuerbeamten, die Tom Jones auf seiner Reise trifft. Der letztere ist ein loyaler Anhänger König Georgs: denn siegt der Prätendent, so verliert er seine Stelle; der erstere ist ein weitherziger Mann; gegen alle Religionsformen zeigt er eine vornehme Gleichgiltigkeit — nur nicht gegen die Puritaner, denn sie sind die Feinde der Bühne (TJ III 208). An die Tradition des Rogue erinnert der des Diebstahls mehr als verdächtige Methodist Cooper, der im Gefängnis mit der Miene der Unschuld behauptet: *'no man can be wicked after he is possessed by the spirit'* (Am I 29), und der hervorragende Advokat Murphy, für den die ganze Jurisprudenz nur in der Kunst besteht, unbequeme Zeugen vom Eide auszuschliessen. Beim Schwören gibt es ein bequemes Mittel, die falsche Aussage nicht zum Meineid werden zu lassen — man küsst die Bibel nicht; und wenn man auch falsch schwört — wenn es sich darum handelt, das Leben eines anderen zu retten, so ist es entschuldbar (Am I 66). Im einzelnen ausgeführt und künstlerisch vollendet ist dann als Mensch gleichen Schlages der Gerichtsvollzieher Bondum, Besitzer eines privaten Haftlokals, in das Schuldner besserer Stände sich abführen lassen, wenn sie das Schuldgefängnis vermeiden wollen. Dieser Mensch spielt den harmlosen und gutmütigen Biedermann. Er selbst ist Gentleman und behandelt die Insassen seines Hauses als solche, — nur müssen sie auch als Gentlemen auftreten, das heisst in seinem Hause viel verzehren, trinken, Karten spielen usw. Niedrige Bildung und soziale Stellung

verrät es dem gegenüber, wenn die Familie eines armen Schuldners viel jammert und weint (Am II 208). Und das dürfen die Gentlemen in seinem Hause ihm natürlich nicht übelnehmen, wenn er versucht, möglichst viele Verhaftsbefehle gegen sie zusammenzubringen, wenn er ihren Aufenthalt in seinem Hause möglichst zu verlängern sucht und ihnen möglichst hohe Preise ankreidet — das ist eben sein Geschäft (II 205. III 251). Dafür behandelt er seine Kunden eben liebenswürdig und als Gentlemen. Der Egoismus zeigt sich also in diesem ausgeführten Porträt in einer neuen Form, für die bereits der Advokat im English Rogue und die Wirtin von Upton weniger eingehend ausgeführte Vorstufen waren: Bondum legt nur Wert auf den äusseren Schein; was sich darunter verbirgt, ist gleichgiltig. Der Egoismus äussert sich ferner in rohem Humor, dem jedes Mitgefühl für die Menschen fehlt, der nicht einmal Respekt hat vor der Majestät des Todes: der Beamte, der die Hinrichtung zu leiten hat, beschwert sich darüber, dass die Vorbereitungen so lange dauern; er wartet auf sein Mittagessen, und er spornt den armen Sünder (Heartfree) zur Eile an: *'for the rest of the good company would be at the tree before him, and he supposed he was a gentleman of too much breeding to make them wait* (JW 226 f.). Typischer Egoismus ist es dann wieder, wenn er mit völliger Gemütsruhe den Begnadigungsbefehl für Heartfree so lange zurückhält, bis er von seinem Freunde Friendly für den Aufschub einer einzigen Stunde 20 Pfund erpresst hat.

Die Zustände im Gefängnis[17]) sind dementsprechend: — die ständische Satire wird jetzt politisch — Geld wird von den Neuaufgenommenen erpresst unter allen möglichen Vorwänden: für Geld ist alles zu haben, schliesslich auch die Freiheit, und der Vorsteher des Gefängnisses benutzt seine Macht zu den unverschämtesten Erpressungen. Von moralischer Besserung ist unter den Gefangen nichts zu merken: sie spielen, singen und fluchen; in einem Raume kneipen drei Räuber ganz gemütlich, obgleich sie nicht

mehr lange zu leben haben (Am I 19). Ein merkwürdiges Licht fällt dabei von Zeit zu Zeit auf die englische Rechtspflege: wir haben die Richter und Advokaten kennen gelernt, dürfen uns daher nicht wundern, welche Menschen in den Gefängnissen sind und welche nicht: ein alter Veteran schmachtet vergebens nach der Freiheit, obgleich er in Ehren freigesprochen ist — die Kosten haben ihn ruiniert (I 22). Und wer des Meineides angeklagt ist, braucht nicht ins Gefängnis, wenn er Bürgschaft findet; handelt es sich aber um ein Stück Brot, dann wird unweigerlich Untersuchungshaft verhängt; denn nach einem weisen Gesetz ist Meineid nur *misdemeanour*, Diebstahl aber unter allen Umständen *felony*, wodurch Bürgschaft ausgeschlossen ist (21).

2.

Ich komme nunmehr zu den persönlichsten Elementen von Fieldings Kunst. Wie reagiert er auf die Eindrücke des Lebens und in welchen Formen stellt diese Reaktion sich künstlerisch dar?

A.

Zunächst ist hier zu betonen, dass für Fielding nur ein relativ beschränkter Lebenskreis künstlerisches Interesse besitzt. Sein Gesichtskreis ist weiter als der des heroisch-galanten Romans, der den Menschen nur auf der Höhe des Lebens suchte, und weiter als der Defoes und des alten Schelmenromans, deren Interesse hauptsächlich den niederen Ständen und der Verbrecherwelt galt. Aber trotz dieser relativen Weite bleibt Fieldings Gesichtsfeld doch immer noch begrenzt. Er zeigt uns im wesentlichen den wohlhabenden Mittelstand, die Landjunker und Offiziere; tritt ein armer Teufel auf, so hat er wenigstens akademische Bildung wie Pfarrer Adams, oder es stellt sich schliesslich doch heraus, dass er aus dem Kreise bürgerlicher Respektabilität stammt wie Joseph Andrews und Tom Jones. Die Leute aus niederen Volksschichten

sind zwar geschildert mit all der Liebe und Wärme, die den grossen Dichter macht; aber sie sind keine Helden, sondern Begleitmannschaft; Partridge und Mrs. Honour interessieren nicht um ihrer selbst willen, sondern als Gegenbilder zu Tom Jones und Sophia; wo eine hülfreiche, liebenswürdige Magd geschildert wird, soll sie als Gegenstück dienen zu ihrer hartherzigen Herrin (J A I cap. XII). Von der Wahrheit, die er theoretisch gekannt und proklamiert hat — man verachte die unteren Klassen nicht; dieselben Tugenden finden sich dort wie bei den Grossen (Am I 166) —, hat er in seiner Kunst keinen Gebrauch gemacht. Nur zwei Ausnahmen: zunächst Fanny, Joseph Andrews Geliebte; aber sie dankt ihre Existenz nicht dem freien Willen des Dichters, sondern erwächst aus seinem Gegensatze zu Richardsons Pamela. Und Atkinson, der Sergeant in Amelia, bestätigt die Regel: er ist zwar niedriger Abkunft; aber er handelt und denkt wie Booth; er soll kein typischer Vertreter seiner Klasse sein, sondern ist einer jener seltenen Menschen, die in ihrem ganzen Wesen den Typus einer höher gearteten sozialen Schicht zeigen. Fieldings Menschenkenntnis ist also im wesentlichen beschränkt die Sphäre des besseren Mittelstandes.

Dabei aber — seltsam genug — fehlen gerade die typischen Ereignisse des Lebens jener Klasse. Des Tom Jones' Abenteuer sind für den Picaro typisch, für das Bürgertum singulär, und dasselbe gilt für Sophia Western. Fielding schaut den Bürger nicht bei seiner Arbeit, nicht bei seinem Streben nach Reichtum oder Bildung, sondern er kennt nur die seltenen, allgemein menschlichen, grossen Krisen und Katastrophen, wie sie bei den Bürgern und Königen gleich häufig sind. Aber auch hier zeigen sich bereits Ansätze dafür, dass seine Kunst anfängt, der Tradition zu entwachsen: im Joseph Andrews haben wir noch ganz den Abenteuerroman — von Jonathan Wild ganz zu geschweigen —, in der Amelia ist das Typische des Mittelstandes schon fast erreicht. Auch hier noch romantische Heirat, Erbschleicherei und Duelle; aber schon

etwas mehr: die Prosa des Kampfes um die Existenz. Aber das sind nur Anfänge. Fielding hat eine gewisse Scheu vor dem Niedrigen, Gewöhnlichen und Prosaischen. Es bildet für ihn eine unerschöpfliche Fundgrube des Humors, aber er kennt kein Pathos des gewöhnlichen Lebens. Das Pathos sucht er überhaupt zu meiden — für seine satirische Grundstimmung ist Pathos gleichbedeutend mit Richardsonscher Überschwenglichkeit. Schnell geht er hinweg über den Gemütszustand seines Tom Jones, als er erfährt, dass er in Upton fast Wand an Wand mit der Geliebten geweilt, und dass er gerade in dieser Nacht durch eigene Schuld ihre Gunst auf immer verscherzt hat![18]) Wie nahe hätte es gelegen, Tom Jones und Blifil in pathetischer Szene einander gegenüberzustellen, als das Schicksal sich gewendet, den Betrüger entlarvt und die Unschuld zu Ehren gebracht hat. Diese Szene hat Fielding nicht geschrieben. Und Amelias ergreifendes Ausharren und Leiden kann nicht unpathetischer dargestellt werden als Fielding es tut. Braucht er einmal ein eindrucksvolles Motiv — so der Gegensatz zwischen der leidenden Mutter und ihren unschuldigen Kindern — so geht er schnell darüber hinweg, entschuldigt sich sogar, und die alltägliche Unterhaltung zwischen zwei Ehegatten ist *'below the dignity of this history'* (Am III 151). Auf diesem Gebiete hat Fielding fast alle Schätze seinen Nachfolgern zu heben überlassen.

Ein Bahnbrecher ist er aber geworden auf dem Gebiete des Humors. Richardson sowohl wie Defoe sind ziemlich humorlos Bei Defoe haben wir gelegentlich ein Wortspiel (Si 249) oder einfache Motive einer — schon etwas höheren — Situationskomik: einen komischen Gegensatz zwischen hochgespannter Erwartung und niedrig-realistischer Wirklichkeit: der schiffbrüchige Kapitän hält Robinson zunächst für einen Engel vom Himmel; Robinson wehrt seine Begeisterung ab mit dem nüchternen Hinweis darauf, dass ein Engel etwas weniger schäbig gekleidet sein würde (188). Auch fehlt es nicht an Szenen,

die leicht humoristisch wirken, wie die zwischen Robinson und der wilden Katze (40) oder Freitag und dem Bären (226 ff.), ja in dem Quäker Williams haben wir starke Ansätze zu humoristischer Charakterzeichnung; aber es bleiben Ansätze. Und bei Richardson finden sich gelegentlich einmal humoristisch wirkende Prägnanz des Ausdrucks '*he* [der schüchterne, hüstelnde Freier] *had hemmed himself into more courage*' (Clar II 204), ein sonderbarer Vergleich: *her complexion, sallowish, streaked with red, makes her face ... look like a withering John-apple that never ripened kindly* (Grand III 31), oder eine prägnante Zusammenstellung inkongruenter Dinge '*We pray for long life; and what is the issue of our prayers, but leave to outlive our teeth and our friends*' (Gr V 140). Aber das ist doch recht wenig; der erste Humorist des englischen Romans ist unbestritten Fielding.

a) An Situationskomik, und oft recht billiger Art, ist Fielding reich. Wenn Adams von Hunden gehetzt, oder mit einem Topfe Schweinsblut begossen oder in eine Pfütze gestossen wird, wenn der gehörnte Ehemann Fitzpatrick in das Zimmer eindringt, wo er seine ungetreue Ehehälfte vermutet, und dabei ein anderes Liebespaar in verfänglichster Situation erblickt (TJ Buch X cap. II), oder Atkinson im Traum eine Flasche Cherry-brandy auf seine schlafende Frau umstösst und dann glaubt, sie schwimme in ihrem Blute,[19]) so sind das amüsante Geschehnisse, zu denen aber nicht viel Kunst gehört. Feinere Situationskomik ist es, wenn die Situation etwas Typisches hat für gewisse Menschen, wenn sie also gleichzeitig charakteristisch wirkt: so der komische Brief, der in Wortwahl und Orthographie die geringe Herkunft der Schreiberin verrät (Mrs. Honour; TJ IV 110), oder die unklare, widerspruchsvolle Epistel einer aufgeregten Dame (Lady Bellaston; TJ III 345 u. ö.), oder die Übertreibung der Fama, die in dem kleinen Kreise der klatschsüchtigen Dorfbewohner aus einer kleinen ehelichen Prügelei eine grausige Mordtat macht (TJ I 86). Oder das absolut

sinnlose Handeln gewisser, namentlich ungebildeter Menschen: Pfarrer Adams ist von dem Verdacht gereinigt, der gesuchte Verbrecher zu sein; da prügeln sich seine Häscher darum, wer die grösste Belohnung verdient hätte für den Fall, dass sie wirklich den Richtigen gekriegt hätten (Buch II cap. XI). Oder die Situation wirkt deshalb so komisch, weil gerade bestimmte Menschen sich in ihr finden, von denen man es am wenigsten erwartete. Molly, die treue Geliebte Toms, um derentwillen er alles opfern wollte, und den hochmoralischen Philosophen Square findet der Held zusammen unter überaus eindeutigen Umständen (Buch V cap. V). In demselben Versteck in Jones' Zimmer müssen mit einander zusammentreffen die hocharistokratische Lady Bellaston und die plebejische Mrs. Honour — beide auf Liebespfaden wandelnd (B. XV cap. VII). Der Plebejer im Theater, der alle Kunst für Wirklichkeit nimmt und von der Bestimmung des Musentempels nichts ahnt (B. XVI cap. V), gehört in diesen Zusammenhang ebenso wie ein gut Teil der Komik des Pfarrers Adams sich daraus herleitet, dass der würdige Priester immer wieder in Situationen gerät, die zu seinem schwarzen Rock nur gar zu wenig passen. Oder es ist der Gegensatz zwischen Theorie und Praxis, der so leicht die menschliche Eitelkeit zu Fall bringt: Die Kusine von Toms Freund Nightingale ist ein Musterbild aller weiblichen Tugenden, vor allem des Gehorsams — so sagt wenigstens ihr Vater (IV 42) — da geht sie mit einem Liebhaber heimlich über alle Berge (IV 94). Oder der Direktor des Puppenspiels spricht sehr erbaulich von der sittlichen Wirkung des Dramas — da wird einer seiner Schauspieler mit der Magd überrascht (TJ III, Buch XII cap. V. VI). Adams sucht mit komischem Eifer seine Predigt über die Eitelkeit, um sie dem kurierten Eitlen mitzugeben — und ist untröstlich, dass er sie nicht findet; er merkt gar nicht, dass nur ein eitler Mensch darüber so traurig sein kann (II 72 f.). Oder es ist der Gegensatz zwischen Wille und Ausführung bei unpraktischen oder schlecht disziplinierten Menschen:

Fanny wird ohnmächtig, Adams springt herzu, um zu helfen; zunächst wirft er aber in blindem Eifer seinen Äschylus ins Feuer. Oder Mrs. Honour stürzt atemlos herein, um eine Unglücksbotschaft zu überbringen; aber statt sie zu berichten, martert sie den aufgeregten Tom durch langatmige Erzählung gleichgiltiger Dinge, und ähnlich macht es Partridge.[20]) Adams macht eine lange Reise, um seine Predigten zu verkaufen, und schliesslich hat er sie vergessen. Etwas ähnliches ist es, wenn die Dienstmagd Betty, die soeben von Joseph Andrews zurückgewiesen ist, an Selbstmord denkt, dann aber ruhig beginnt, die Betten zu machen (I 115); wenn Tom Jones die Szene beginnt mit pathetischem Liebesmonolog an seine Sophia und am Schluss desselben Auftritts in Molly Seagrims Armen liegt (V cap. x), oder wenn umgekehrt der brave Pfarrer Adams, ohne dass er recht weiss, wie ihm geschah, sich in Fannys Bett entdeckt (J A IV cap. XIV). Und vielleicht das hübscheste Beispiel dieses Gegensatzes ist die Geschichte des Squire Western, der mit dem ganzen Feuer seines Temperamentes gegen die Heirat von Tom und Sophia arbeitet, mit einem Male umschlägt und mit demselben Eifer dafür wirkt.

b) Feiner ist der Humor, der ohne an Situationen gebunden zu sein, sich zeigt in den Charakteren.

Da sind zunächst zwei Gruppen zu unterscheiden, die naiv-einseitigen und die widerspruchsvollen Menschen. Zur ersten Gruppe gehören Charaktere, die nur eingestellt sind auf eine einzige Eigenschaft, die sich nun mit komischer Inkongruenz überall zeigt, auch wo sie nicht hingehört. Da ist Mrs. Adams, die Hausfrau ist und nichts weiter, ohne Verständnis dafür, dass ihr Mann auch noch andere Pflichten hat als seiner Familie gegenüber. Dann Thwackum und Square, die Pedanten, die nichts anderes können als immer dasselbe Sprüchlein herzubeten. Und auch Adams und Partridge mit ihrem Geisterglauben, Bath mit seiner Manie, überall beleidigt zu sein, Squire Western mit seinen Sportausdrücken gehören hierher. Teilweise aber fallen

sie doch in die zweite Kategorie, der Menschen mit dem komischen Widerspruch in ihrem Wesen. Da sind zunächst die Charaktere mit dem Widerspruch zwischen Sein und Schein: der Pfarrer Trulliber, der Akademiker und Vertreter christlicher Liebe, ist in Wahrheit ein grober Bauer und herzloser Egoist, die Friedensrichter, die angeblich das Recht ausüben ohne Unterschied der Person, urteilen tatsächlich mit gröbster Willkür (s.o. S. 140). Hierher gehören auch die übrigen Fälle von ständischer Satire Fieldings, die Ärzte, Juristen usw. (s. S. 139 ff.), bei denen allen der Egoismus in mehr oder minder deutlicher Form durchbricht, so sehr auch ihre Worte oder ihr Beruf zunächst etwas anderes erwarten lassen. Etwas ähnliches sind die ältlichen Damen, die immer noch auf Liebesabenteuer ausgehen: Lady Booby und Mrs. Slipslop. Oder die Menschen mit der komischen Ungereimtheit in ihrem Wesen selbst, die Charaktere in Cervantes' Art, einmal die Sonderlinge, die doch Helden sind wie Don Quijote: Adams, Bath, Atkinson, Harrison; dann wie Sancho Pansa: Partridge und Squire Western; aber auch Mrs. Honour, die egoistische Kammerfrau, die trotzdem ihre Herrin liebt, und Black George, der zwar den Helden bestiehlt und ein schlimmer Egoist ist, ihm aber dann in der Not seine Börse anbietet — sie alle sind mit dem Humor eines Cervantes gesehen.[21]) Gern werden solche Fälle des Charakterhumors immer wieder in fast formelhafter Wiederholung vorgebracht. Was auch geschehen mag, Thwackum und Square geben dazu ihren philosophischen Kommentar, und sind sie nicht anwesend, so äussern sie wenigstens brieflich ihre Meinung (Buch XVIII cap. IV), ähnlich versteht Oberst Bath aus den unglaublichsten Vorkommnissen eine Beleidigung für sich zu konstruieren; und zu einer der Schlusspointen des Tom Jones werden noch einmal Motive der Squire Western-Komik hervorgeholt: Sophia spielt dem alten Herrn auf der Harfe vor, und er freut sich stets aufs neue über seine Enkelkinder; *'the tattling of his little grand-daughter . . . is sweeter music*

*than the finest cry of dogs in England'* (TJ IV 348); in dieser charakteristischen Form hatte er einst auch seine Zärtlichkeit gegenüber Sophia ausgedrückt.

c) Der humoristische Gegensatz, wie wir ihn fanden bei den heroischen Sonderlingen oder den gutmütigen Egoisten, braucht aber nicht in den Objekten selbst zu liegen, er kann von dem Dichter für einen Moment in sie hineingetragen werden.

*α*) Humoristische Verschiebung der Quantität ist in der englischen Kunst beliebt seit den Tagen der Renaissance. Butler zieht im Hudibras das Grosse hinab ins Kleine und Gewöhnliche, Pope gibt im Lockenraub dem Trivialen einen heroischen Nimbus, wobei es dann nicht ganz ausbleiben kann, dass beim Erniedrigen des Grossen auch das Kleine eine komische Würde erhält und umgekehrt. Auf diesem Gebiete des Humors beruht nun ein guter Teil von Fieldings komischen Wirkungen.

Fielding gibt dem Alltäglichen und Unbedeutenden einen gewissen Stil. Das kann geschehen mit Hilfe einer erhabenen Terminologie: aus einer Kinderprügelei wird streng juristisch: *assault, battery and wounding* (TJ I 137), oder eine Kleinigkeit wird gehoben durch die Ausdrucksweise des Anatomen: der Dichter spricht nicht vom 'Mund', sondern von dem *'large and long canal which nature had cut from ear to ear'* (Am I 14); oder es spricht der Physiologe, wenn es sich darum handelt, dass Mrs. Honour sich betrunken hat:

> *Now Mrs. Honour had unluckily poured so much of this liquid fire down her throat, that the smoke of it began to ascend into her pericranium and blinded the eyes of reason, which is there supposed to keep her residence, while the fire itself from the stomach easily reached the heart, and there inflamed the noble passion of pride* (TJ III 146).

Oder mit komischer Pedanterie erwähnt Fielding die Faust seines Helden noch einmal — *the fist which we have before commemorated* (JA I 198) — oder die Pedanterie wird durch einen archaischen Ausdruck noch verstärkt, *'the*

*uproar aforesaid'* (TJ III 199), pedantisch und satirisch zugleich spricht er nicht von dem Kopf, sondern von dem Teile des Hauptes, wo nach der Meinung der Alten bei manchen Menschen das Gehirn lagert (JA I 197).

Oder die Verschiebung der Quantität beruht weniger auf der Wahl des hochtönenden Ausdruckes als auf einer gewissen pomphaften Ausführlichkeit, die dann allerdings meistens durch absonderliche Wortwahl unterstützt wird. Jonathan Wild heiratet: da werden ausführlich die Bestimmungen des Heiratskontraktes erzählt, die in komischem Gegensatz stehen zu der Geringfügigkeit des Objektes:

> *At length, everything being agreed between their parents, settlements made, and the lady's fortune (to wit, seventeen pounds and nine shillings in money and goods) paid down, the day for their nuptials was fixed and they were celebrated accordingly* (168).

Oder es wird eingeführt Laetitia Snap, die Geliebte des Spitzbuben Bagshot — man beachte die Wortwahl der gesperrten Stellen:

> [Die Besucherin] *was no other than Miss Laetitia Snap, whose admirer Mr. Bagshot had long been and in whose tender breast his passion had raised a more ardent flame than that which any of his rivals had been able to raise. Indeed, she was so extremely fond of this youth, that she often confessed to her female confidents, if she could have listened to the thought of living with any one man, Mr. Bagshot was he. Nor was she singular in this inclination, many other young ladies being her rivals in this lover, who had all the great and noble qualifications necessary to form a true gallant and which nature is seldom so extremely bountiful as to indulge to any one person* (JW 53).

Die komische Wirkung beruht ausser auf der Wortwahl wesentlich darauf, dass die Dirne des Räubers — sie geht sehr bald in andere Hände über — angeblich ein Seelenleben besitzen soll, dessen einzelne Äusserungen so genauer Beschreibung wert sind. Oder eine Kleinigkeit, z. B. die Bestimmung einer Tageszeit, wird eingeleitet mit hochtrabender poetischer Umschreibung (TJ III 27, ebs. III 152. 77), ein hochstrebender Vergleich muss dazu dienen, das Nichtige zu heben: die Haushälterin des Squire kommt

ins Dorf, da stieben die Frauen auseinander wie — das wird lang und breit ausgeführt — eine Vogelschar vor dem niederstossenden Habicht (TJ I 22 f.) — gelegentlich enthält der Vergleich eine besondere Spitze dadurch, dass er nicht ganz passt: so wenn die liebeglühende Slipslop ihre Arme nach Joseph Andrews ausstreckt und der grausame Dichter sie vergleicht mit einer blutdürstigen Tigerin (JA I 27).

Gern werden bestimmte literarische Motive dazu benutzt, das Triviale einen Augenblick mit erborgter Würde zu bekleiden — so der poetische Vergleich in den eben zitierten Beispielen. Oder der Stammbaum des Helden, der ja in den Ritter- und Abenteuerromanen — und der Bibel — oft genug vorkommt: so wird Jonathan Wilds Ahnenreihe im zweiten Kapitel zurückgeführt bis auf den Sachsen Hengist, und mit Bezug auf Joseph Andrews hat der Dichter sich zwar alle Mühe gegeben — so setzt er mit pseudowissenschaftlichem Ernst auseinander — leider ohne viel Erfolg (I 7 ff.). Mit besonderer Vorliebe sind es klassische Motive. So der heroische Kampf. Adams wird von Jägern überrascht, und diese machen sich ein Vergnügen daraus, den armen Mann mit ihren Hunden zu hetzen. Da steht dann zu Beginn der Erzählung eine langatmige Invocatio der Muse, dann werden feierlich berichtet die Taten der einzelnen Hunde bei dieser Jagd, und wenn Joseph Andrews mit seinem Knüppel die Angreifer abwehrt, so fehlt nicht eine lange Vorgeschichte dieser prosaischen Waffe, als wäre sie der Szepter des Agamemnon (JA II 108 ff.; ähnlich TJ I 207 ff.). Gelegentlich wird dabei auch das Mythologische ins Niedrige herabgezogen — so wenn ein Morgen oder Abend beschrieben wird: 'der Bösewicht Hesperus hatte sich seine Hosen bringen lassen und sich die schläfrigen Augen ordentlich gerieben und angefangen, sich für die Nacht anzuziehen . . . Thetis, die gute Hausfrau, stellte den Topf ans Feuer, um ihren braven Phoebus nach getaner Arbeit festlich zu empfangen' (JA I 35; ähnlich II 88).

β) Sehr oft liegt auch die Pointe des Humors in einer Verschiebung der Qualität. Aus einer ganz belanglosen Handlung, die gar nichts beweist, wird eine tiefsinnige Moral gezogen: Joseph Andrews trägt seine Fanny mit starkem Arm über den Bach. 'Merkt Euch das, ihr Schönen, denkt an Eure Schwachheit, die ja oft Hilfe braucht — sucht Euch darum zum Liebhaber keinen verweichlichten Städter, sondern einen starken Naturburschen'! (II 44 f.). Oder aus einer richtigen Tatsache wird — mit starker satirischer Spitze — ein völlig verkehrter Schluss gezogen: 'Mrs. Waters, die Kurtisane, betrug sich in dieser Situation so korrekt und züchtig, wie man es nie hätte erwarten können. Es wird überhaupt den Damen sehr leicht, die Tugendhafte zu spielen. Daraus folgt dann wohl, dass das weibliche Geschlecht einen besonders starken Hang zur Tugend besitzen muss' (TJ III 34; ähnlich I 255). Oder der Dichter gibt seinen Lesern eine Information. Sieht er aber genauer zu, so ist es gar keine Mitteilung, der Autor hat ihn zum besten gehabt. Das sind dann die komischen Kapitelüberschriften, von denen schon die Rede gewesen ist (S. 132). Oder umgekehrt: der Name eines Menschen lässt im allgemeinen seinen Beruf oder Charakter nicht erraten; aber bei Fielding heisst ein Konstabler Gotobed (Am I 6) oder Suckbribe (JA I 92), ein Büttel Snap (JW I 17), ein Schneider Thomas Thimble (JW 16), ein Hauslehrer Thwackum, ein Räuber Fireblood. Oder eine Stilfigur hat den Zweck, den Gegenstand zu heben oder zu zieren, Fielding benutzt eine Invocatio dazu, einem literarischen Gegner etwas auszuwischen (JA I 33). Oder das poetische Schaffen ist etwas wesentlich Unbewusstes. Aber gleich als hinge es von belanglosen äusseren Motiven ab, ob hier eine Metapher steht und dort ein Gleichnis, redet Fielding den Leser an: 'Hier wollen wir einmal einhalten — wir haben es ja nicht sehr eilig — und ein Gleichnis machen'. Und es folgt, genau wie verkündet, und ist eine halbe Seite lang (JW 65).

Besonders häufig besteht die Änderung der Qualität darin, dass etwas Schönes hingestellt wird als hässlich, etwas Schlechtes als gut oder wenigstens entschuldbar und umgekehrt, dass also die ästhetischen und moralischen Begriffe des Lesers eine momentane Umwertung erfahren. Die unordentliche, schmutzige Toilette von Miss Laetitia Snap wird eingehend beschrieben ohne eine Spur des Tadels, im Gegenteil mit feierlichem Ernst, als müsste das alles so sein (J W 41 f.); ähnlich ist die Beurteilung von Mrs. Fitzpatrick (TJ III 162). Oder er erkennt mit schonendster Liebenswürdigkeit an, dass nicht alles in Ordnung ist, wo der schärfste Tadel am Platze wäre: Man könnte z. B. erwarten, dass der Friedensrichter Thrasher einige Kenntnis des Gesetzes besessen und dass er sich wenigstens bemüht habe, die Grundlagen seiner Rechtsprechung kennen zu lernen, aber leider war dies nicht der Fall — *this, perhaps, was a defect* (Am I 6). Oder umgekehrt: der edle Heartfree wird charakterisiert: er ist ein edler, freimütiger Mann, leider mit manchen Schwächen ausgestattet: er war freundlich und grossmütig; er hatte wenig Verständnis für Gerechtigkeit; denn er hatte wiederholt ausstehende Schulden seinen Kunden geschenkt; er war so töricht, dass er niemand übervorteilte usw. (J W 74). Gelegentlich werden dann auch die moralischen Begriffe in einer pseudowissenschaftlichen Beweisführung ganz auf den Kopf gestellt, wenn z. B. im Jonathan Wild aus der Geschichte und Politik bewiesen wird, dass die Begriffe ‘gut’ und ‘gross’ keineswegs zusammenfallen, sondern sich im Gegenteil ausschliessen: *‘greatness consists in bringing all manner of mischief on mankind, and goodness in removing it from them’* (J W 3), oder wenn in Falstaffs Manier über die Ehre räsonniert wird: sie hat nichts zu tun mit Menschlichkeit und Güte, nichts mit Ehrlichkeit, nichts mit Wahrheit oder Tugend. Sie besteht nur in sich selbst. *A man of honour is he that is called a man of honour; and while he is so called he so remains and no longer* (J M 607).

γ) Seltener ist bei Fielding eine andere Form des subjektiven Humors, die plötzliche Aneinanderreihung zweier inkongruenter Vorstellungen; ähnlich wie gern Charakter und Situation oder einzelne Eigentümlichkeiten des Charakters mit einander in Widerspruch stehn (S. 147, 149). 'Von Mrs. Waters gehen so sanfte, süsse, zärtliche und feine Reize aus, dass sie sicherlich das Herz unseres Helden getroffen hätten, wären sie nicht durch das Gurgeln des Biers überwältigt worden, das er sich gerade einschenkte' (TJ III 6). Oder Adams sieht sich ein Buch an — *taking up the book and putting on his spectacles and his gravity together* (I 215). Etwas ähnliches ist es, wenn die Inkongruenz erst allmählich erzeugt wird, wenn z. B. ein Vergleich völlig ernsthaft beginnt und im Laufe des Satzes ins Komische umgebogen wird:

*As a miser, who hath, in some well built city, a cottage, value twenty shillings, when at a distance he is alarmed with the news of a fire, turns pale and trembles at his loss; but when he finds the beautiful palaces only are burnt, and his own cottage remains safe, he comes instantly to himself, and smiles at his good fortune: or as . . . the tender mother, when terrified with the apprehension that her darling boy is drowned, is struck . . . almost dead with consternation: but when she is told that little master is safe, and the Victory only, with twelve hundred brave men, gone to the bottom, life and sense again return, maternal fondness enjoys the sudden relief from all its fears, and the general benevolence, which at another time would have deeply felt the dreadful catastrophe, lies fast asleep in her mind. So Sophia . . .* (III 128).

---

# Smollett.

## Kapitel 4.

# Smollett.

Smollett ist für uns der typische Vertreter der Fieldingschen Richtung im Roman des 18. Jahrhunderts. Nicht dass man ihn einen eigentlichen Schüler Fieldings nennen könnte. Smollett ist vielmehr ein selbständiger Fortbilder der alten Richtung des Abenteuerromans, wie sie bei Nash, Head und Defoe erscheint, ein Dichter, der im Grossen und Ganzen dem alten Typus noch sehr viel näher steht als Fielding. Er ist dem Alter nach jünger, in seiner Kunst aber archaischer; der grosse Fortschritt, den Fielding gegenüber Defoe bedeutet, ist bei Smollett zum guten Teil wieder rückgängig gemacht: die Handlung ist sehr viel loser komponiert, das Abenteuerliche und Singuläre tritt sehr viel stärker hervor; nur an Einzelpunkten ist eine Vorwärtsentwicklung zu konstatieren: Smollett hat die Literatur bereichert um einige gut beobachtete und scharf umrissene Charaktertypen, und er hat im Roman Platz gefunden für die Natur neben dem Menschen. Das sind bedeutsame Unterschiede gegenüber Fielding, die es nötig machen, die Kunst beider scharf zu trennen. Aber gegenüber Richardson, Goldsmith und der von ihnen ausgehenden Entwicklung bilden sie doch eine gemeinsame Gruppe. Sie sind die Vertreter einer Kunst, die eine spannende Handlung höher bewertet als menschliche Charakterpsychologie, die lieber mit feiner Satire als mit pathetischer Didaxis die Menschennatur anschaut, einer Kunst, die im Gefolge Defoes gross geworden ist und ihren Höhepunkt erreicht bei Walter Scott.

I.

Dem Grundplan nach gehören Smolletts Romane zur Gattung des Abenteuerromans. Er gibt eine lange Zahl von aufregenden Ereignissen, lose aneinandergefügt und zusammengehalten nur durch die Person eines von Ort zu Ort wandernden Helden, also die Reise als Konstruktionsmotiv. Andere Konstruktionsmotive — Liebe, Erziehung — werden dabei öfters, aber nicht regelmässig verwendet: Im Roderick Random (1748) haben wir wenigstens im zweiten Teil eine Liebesgeschichte, im Peregrine Pickle (1751) hat offenbar das Vorbild des Tom Jones gewirkt: sowohl die Liebe, wie die innere Erziehung des Helden sind Konstruktionsmotive: Peregrine liebt Emilia von Anfang an; eigene Schuld und unglückseliger Zufall haben sie ihm entfremdet; schliesslich führt er sie heim, ein gebesserter und geläuterter Mensch. Auch im Count Fathom (1753) finden wir beide Motive wieder, aber in freier Verwertung: Smollett überträgt das Erziehungsmotiv auf den Verbrecherroman Defoes und lässt seinen 'Helden' am Schluss in sich gehen, und in recht äusserlicher Weise verbindet er damit eine Nebenhandlung, in der die Liebe von Renaldo und Monimia Konstruktionsmotiv ist. Deutlich zeigt sich hier, wie die edle Liebe auch im bürgerlichen Roman nicht mehr fehlen darf. Im Launcelot Greaves (1762) ist das Konstruktionsmotiv der Liebe verdoppelt; nicht nur der Held, sondern auch der brave Kapitän Crowe, der sehr ähnliche Abenteuer erlebt hat, wird glücklich. In diesen vier Romanen sind der Grundplan des Abenteuerromans und — mit Ausnahme von Roderick Random — auch die moderneren Konstruktionsmotive Fieldings deutlich erhalten, daneben auch viele ältere Motive der Handlung (s. S. 95 f.): wie bei Fielding fängt die Geschichte an bei der älteren Generation (RR, PP, CF), die Schwangerschaft der Mutter wird zu komischen Effekten ausgebeutet (PP cap. V. VI). Der Held wird Soldat (RR cap. XLIII ff.), erleidet Schiffbruch (RR cap. XXXVII), hat allerhand seltsame Abenteuer in der Post-

kutsche (CF cap. XXVIII)[22]) und — er und seine Genossen — mancherlei erotische Erlebnisse im Wirtshause, bei denen es gewöhnlich auch Prügel setzt (RR cap. XI, PP cap. LIII ff., LGr cap. VII. XIII; Überteuerung RR cap. IX), er versucht gesellschaftlich und politisch eine Rolle in der Hauptstadt zu spielen (RR cap. XLV ff., PP LXXXIX ff.), er kommt ins Gefängnis (RR cap. LXI, PP cap. XCVII, Fathom cap. XXXIX, LGr cap. XX f. — hier nur als Besucher) und trifft dort alte Bekannte wieder (RR cap. LXI); andere Höhepunkte sind Szenen, in denen ein edles Mädchen nur mit knapper Not körperlicher Gewalt entgeht (RR cap. XLI [gerettet durch den Geliebten], PP cap. LXXVI, Fathom cap. XLIX). Literarische Gespräche finden sich auch hier in den Roman eingestreut (PP cap. LI). Ein Brief wird gefälscht (LGr cap. XV) wie in der Amelia (XII cap. VI) ein Testament und wie im Tom Jones ein Brief unterschlagen worden war (XVIII cap. VI). An Lesage erinnert das Motiv, dass der Held Diener in vornehmem Hause wird wie Gil Blas (RR cap. XXXIX); an Fielding, dass er seine Geliebte aus Todesgefahr rettet (PP cap. XXVII).[23]) In einigen Fällen hat Smollett alte Motive zu hübschen originellen Wirkungen benutzt: aus dem Duell (unverändert übernommen RR cap. LIX, LGr S. 41) gewinnt er starke komische Pointen: der eine Gegner ist nicht erschienen (RR cap. VI), die beiden Feinde sind in Wahrheit die besten Freunde und kämpfen mit ungeladenen Pistolen (PP cap. XXXII), oder der eine lässt sich einschüchtern und benimmt sich über alle Begriffe feige (CF cap. XXXIII), oder sie sind beide Feiglinge (PP cap. LXIII), oder statt eines Zweikampfes mit Waffen rauchen die beiden Kämpen assa foetida (CF cap. XLI), beim Erscheinen auf dem Kampfplatz ist einer der beiden Gegner nicht der richtige (HCl II S. 150 ff.). Fielding berichtete kurz von der Erziehung seines Helden durch Thwackum und Square; Smollett gibt lange Szenen von seinen Schicksalen in der Schule, von guten und schlechten Lehrern und von der Rache der Unterdrückten (RR cap. II ff.;

auch PP XII ff); kaum ausgenutzt ist dann das Leben des Helden auf der Universität (RR cap. VI, PP cap XXI).

Ein seltsames Einschiebsel in diese Abenteuerromane bildet die sensationelle Diego-Monimiageschichte des Count Fathom. Hier bewegen wir uns in einer völlig anderen Sphäre: ein Graf (Diego), der — angeblich — Frau und Tochter getötet hat, Frauen, die von einem bösen Entführer in einer Burg gefangen gehalten. und mit tausend Listen von dem edlen Helden (Renaldo) gerettet werden; ein über alle Massen edler Jude, der mit Geld und gutem Rat den Christen hilft; zum Schluss ein ganz besonderer Effekt, eine Geistererscheinung, die sich in Wirklichkeit auflöst: der Geist ist Monimia, die totgeglaubte Tochter Diegos und Geliebte Renaldos. Es ist eine Sphäre des Seltsamen, Heroischen, die zu dem Spitzbubenmilieu der eigentlichen Geschichte absolut nicht passt und der die letztere nur dadurch äusserlich angeglichen ist, dass Fathom aufwächst auf dem Schlosse eines Grafen; vielleicht deutet der Name des zweiten Helden Diego de Zelos auf eine spanische Quelle, jedenfalls dürfte sie aber nicht auf dem Gebiete des Schelmenromans, sondern auf dem des heroisch-galanten Romans zu suchen sein.

Eine ähnliche Neigung zum Abenteuerlichen und Seltsamen finden wir dann im Launcelot Greaves: die Geschichte vom fahrenden Ritter ist aus dem 16. Jahrhundert ins 18. übertragen und somit zur groben Karikatur geworden; statt des Gefängnisses, in das der Held zu kommen pflegt, steht hier das Irrenhaus.

Ein eigenartiges Experiment ist Smolletts letzter Roman, der Humphry Clinker (1771). Schon seine Erzählungsform, der Brief, stellt ihn etwas abseits von den übrigen Werken des Dichters, die grossen spannenden Ereignisse fehlen so gut wie ganz. Man ist zunächst geneigt, ihn zu halten für einen Familienroman in Goldsmiths Art, — also aus der Richardsonschen Schule — nur dass an Stelle eines pathetischen Charakters eine Vielheit von komischen oddities im Mittelpunkt steht; kein Primrose, sondern

Bramble, Tabitha, Lismahago; einen bestimmten Helden hat der Roman trotz des Eigennamens im Titel überhaupt nicht. Jedoch ist der Grundplan des Abenteuerromans immerhin deutlich zu erkennen: eine Liebesgeschichte von Mr. Wilson und Lydia Melford gibt eine Art von — allerdings recht schwachem — Konstruktionsmotiv; ein zweites ebenso schwaches kommt zustande durch das Geheimnis, das den Freier umgibt. Ganz Art des Abenteuerromans ist dann als weiteres Konstruktionsmotiv das Reisen von Ort zu Ort, auch die kulturhistorischen Schilderungen von Bath und London; an Fielding erinnert das überraschende Wiederfinden der Verwandten: Humphry Clinker ist der natürliche Sohn eines hohen Herrn ähnlich wie Joseph Andrews und Tom Jones. Dazu kommen alte Motive: das komische Duell (I 82 ff. II 152), das Postkutschenabenteuer (I 90 ff. II 155 ff.). Der Humphry Clinker ist doch ein Abenteuerroman, zwar ohne rechten Helden und mit stärkster Betonung des Zuständlichen, sehr lose gebaut, aber durch das Konstruktionsmotiv der Reise deutlich unterschieden vom Vicar of Wakefield, in dem die Motive des Abenteuerromans nur von sekundärer Bedeutung sind. Und die zuständlichen Elemente sind hier doch wieder dienstbar gemacht den alten Tendenzen des Abenteuerromans, der kulturhistorischen Satire, und — das ist ein bedeutsames Aufleben der alten Kunst von Defoe, das überleitet zu Walter Scott — der ethnographischen Beschreibung: nur dass Smollett seinen Leser nicht zu den Kariben führt oder nach China, sondern das ethnograpisch Interessante findet in der nächsten Nähe des zivilisierten England.

## II.

### 1.

Typisch ist manches in der Rollenverteilung. Dem Helden steht zur Seite ein älterer Freund wie Allworthy dem Tom Jones: Bowling (RR), Trunnion (PP), im Count Fathom (allerdings in der Nebengeschichte) Diego (und

der edle Jude) dem Renaldo[24]); ganz fehlt die Figur dem Launcelot Greaves. Ein gleichaltriger Freund tritt auf — der fehlte bei Fielding, begegnet aber schon als Quäker Williams im Singleton — im Peregrine Pickle (Godfrey), so stehen auch die beiden gegensätzlichen Freunde Fathom und Renaldo nebeneinander. Dem Helden ist ferner beigegeben ein treuer, komischer Diener (die alte Rollenverteilung von Cervantes): Strap (RR), Pipes (PP), Crabshaw (LGr). Ausgesprochene Gegner treten auf im Peregrine: die Stiefmutter Mrs. Pickle, der intrigante Stiefbruder Gam (vgl. Blifil); ferner wie bei Fielding als Rival in der Liebe Launcelots Gegner Sycamore. Neben dieser an Fielding erinnernden Rollenverteilung begegnet auch eine andere, die teilweise mit ihr zusammenfällt, aber mehr an Richardson gemahnt: Peregrines Familie (Vater, Mutter, Stiefbruder) wird kontrastiert mit den Trunnions, im Count Fathom erscheint wenigstens in der Nebenfabel die Familiengeschichte des edlen Diego, im Humphry Clinker ist die natürliche Familiengruppierung überhaupt das einzige Prinzip der Rollenverteilung geworden. Überall steht aber neben diesen auf einem festen Plan beruhenden Hauptpersonen eine Fülle von Charakteren ohne bestimmte Rolle im Roman. Der Bau ist also sehr viel loser als bei Fielding.

## 2.

Als Charakterzeichner hat Smollett offenbar gelernt von vier bedeutenden Vorgängern, in erster Linie Fielding und Cervantes, in zweiter Lesage und schliesslich wohl auch Richardson.

Sein erster Held, Roderick Random, ist ein deutliches und gewolltes Abbild von Lesages Gil Blas.[25]) Nur in wenigen Punkten will Smollett (vgl. Vorrede zu Roderick Random) von seinem Vorgänger abweichen, alle Situationen sollen natürlich und wahrscheinlich sein und allzu plötzliche Übergänge zwischen Freude und Leid sollen gemieden werden, und der Ton des Ganzen soll ernster,

eindrucksvoller sein, mehr an die Tragödie als an das Lustspiel gemahnen (Vorrede IV. V). So wundern wir uns nicht, bei ihm — neben manchen ähnlichen Situationen, die allerdings für den Abenteuerroman typisch sind — auch denselben Charakter zu finden, dieselbe Mischung von Egoismus und Edelmut, wie sie — freilich mit religiöser Auffassung des Charakterkontrastes — nicht nur Lesage, sondern auch Defoe dargestellt hatte: Roderick ist ein Glücksritter wie Gil Blas, ohne viele Gewissensbedenken; nach Geld will er heiraten (373) und religiöse Skrupel kennt er nicht. Er lebt vom Gelde des treuen Strap, wenn er nichts anderes hat, und wenn es ihm gut geht, schüttelt er ihn ab; letzteres genau wie Gil Blas (Buch VIII cap. XIII). Wir haben hier also einen Charaktertypus, der sich ebenso wie Tom Jones zum Helden eines handlungsreichen Romans eignet, der aber gröber ist als Fieldings Held und so leicht die ganze Handlung in eine etwas niedrigere Sphäre herabstimmt. Aber trotz alles Egoismus hat auch Roderick Random ein gutes Herz, er ist gegen jeden hilfsbereit, schliesslich auch dankbar gegen Strap, ist mutig, aufopfernd und ehrlich: so sehr er sich als Libertin und Glücksritter fühlt, so hat er doch eine starke Abneigung gegen den weibertollen Kapuziner — weil solch ein Widerspruch zwischen Tun und Bekenntnis etwas Unehrenhaftes ist.

In diesen letzten Zügen zeigt sich bereits eine gewisse Verwandtschaft mit dem Charakter von Fieldings Tom Jones. Dies ist im Auge zu behalten, um nicht für die nächste Figur dieses Typus, Peregrine Pickle, einen grösseren Einfluss Fieldings anzunehmen als tatsächlich vorliegt. An und für sich sind Peregrine und Tom verschiedenartige Charaktere, letzterer der junge, feurige Mensch, der auch einmal auf Abwege gerät, ersterer der Draufgänger und Egoist, der dabei gutmütig ist und ein wenig ritterlich, und so gelegentlich auch eine gewisse innere Vornehmheit beweisen kann. Der Grundton in Peregrines Charakter ist ebenso egoistisch wie in Toms

Wesen altruistisch, Peregrine steht im Gefolge des Roderick Random und ist somit ein verfeinerter Gil Blas, — Tom Jones dagegen ist ein bürgerlicher Abkömmling des Don Quijote. Peregrine will in London etwas scheinen; es schmeichelt ihm, wenn man ihn für reicher hält, als er es ist (I 427); er gibt die edle Emilia auf, um ungefesselt leichter etwas werden zu können (II 370), und weil er — ein Ahnherr von Arthur Pendennis — jederzeit der günstigsten Bedingungen sicher zu sein glaubt, sollte er je vor seiner Dame zu kapitulieren wünschen (372) Dabei schwebt Smollett der Gedanke vor, dass Peregrine eine gewisse innere Vornehmheit besitzen soll (I 146); aber während der ersten zwei Drittel des Romans ist davon verzweifelt wenig zu merken: der Held verhöhnt einen Lehrer nicht mit dem, was tatsächlich angreifbar ist, sondern mit seiner niedrigen Geburt (I 125 f.), er fälscht Briefe und Tagebücher (I 76. II 219. I 382), er sucht sich zum Genossen seiner galanten Abenteuer aus den Bruder seiner Braut (cap. LXX), lässt seinen Mutwillen aus nicht nur an Pallett und Mrs. Grizzle, nicht nur an einem Franzosen, der unverschämt genug ist, seine Frau nicht von Peregrine verführen zu lassen, sondern auch an seinem Wohltäter Trunnion, und diese Streiche nähern sich gefährlich dem Grenzgebiet zwischen Scherz und Brutalität; die Taten des Helden wollen recht wenig passen zu dem Charakter, den der Autor ihm geben will.

So ist es doch wohl ein äusserer Anstoss — das Vorbild des Tom Jones — der Smollett veranlasst, den Charakter seines Peregrine in einer (heroisch-optimistischen) Richtung umzubiegen, die so gar nicht zur ursprünglichen Konzeption des Helden passt und in die er erst am Schlusse wirklich einlenkt, indem dabei das Erziehungsmotiv des Tom Jones wirksam wird: Peregrine hat sich wie Tom die Hand der Geliebten durch eigenen Leichtsinn verscherzt; jetzt endlich gewinnt er sie wieder, ein geläuterter und gebesserter Mensch. Jetzt nutzt er seine männliche Entschlossenheit auch zu edlen Zwecken, ent-

larvt und züchtigt Falschspieler, Renommisten und windige Existenzen aller Art (II 161), bringt er es über sich, einen ungeheuren Spielgewinn ins Feuer zu werfen — halb um sich damit zu brüsten, halb aus Freude am edlen Tun (II 159), wird er der heimliche Wohltäter verschämter Armut und ist stark genug, um mit einer an Trotz grenzenden Energie alle Hilfe in der Not abzuwehren. Aber auch hier ist Peregrine nicht ganz zusammengefallen mit dem Typus des Tom Jones: er ist der Held der Stadt, der Salons, äusserlich ebenso feiner als Tom, wie er ihm nachsteht an Vornehmheit der Gesinnung. In abgeschwächter Gestalt erscheint Peregrine dann wieder in seinem Schwager Godfrey Gauntlet. Der Typus des jungen, starken, cholerischen und edlen Menschen — das Gemeinsame bei Peregrine und Tom — erscheint dann etwas farblos im Jery Melford des Clinker, im Renaldo des Fathom; und hierher gehört schliesslich noch der englische Don Quijote Launcelot Greaves. Bei ihm ist deutlich zu erkennen, wie mit den direkt aus Cervantes entlehnten Zügen des lächerlichen Idealismus sich andere mischen, die Fielding seinem — schliesslich ja auch auf Don Quijote beruhenden — Tom Jones gegeben hat: wir sehen ihn einerseits als Don Quijote mit allerhand törichten Rittertaten: aber auch im Privatleben als Wohltäter der Menschheit und tatkräftigen Feind alles Niedrigen und Unwahren (43 ff.). Man sieht, wie sich für die Hauptperson des Romans ein bestimmter Typus des 'jungen Helden' ausbildet: er ist ausgestattet überwiegend mit den Eigenschaften des Don Quijote, so wie sie Fielding im Tom Jones ins Englische und Bürgerliche übersetzt hatte: idealistisch, hitzig, leicht zu missbrauchen und keineswegs frei von moralischen Fehlern, die aber weniger auf Egoismus als auf heissem Temperament beruhen. Schon bei Smollett, der vom Gil Blas ausgeht, nimmt der Held mehr und mehr die Züge des Tom Jones an, und Tom Jones ist dann für die weitere Entwicklung massgebend geblieben.[25a])

Wenig ist zu sagen vom Typus der Heldin: Narcissa

und Emilia Gauntlet, dazu Monimia und Lydia Melford sind wenig deutlich charakterisiert, und die als Vorbilder zunächst wahrscheinlichen Figuren — Sophia Western und Clarissa — haben unter sich vieles gemeinsam. Emilia hat mit ihrem weiblichen Stolze, der sie dem Geliebten auch einmal ein energisches Nein sprechen lässt, viel Ähnlichkeit mit Sophia, aber auch mit Clarissa, und ihr Schicksal — Angriff des Geliebten auf ihre Ehre — stellt sie deutlich in Parallele mit Richardsons Heldin; Monimia, die der Schurke Fathom unter Aufbietung aller menschlichen Bosheit verfolgt und die scheinbar mit ihrem Leben ihre Unschuld bezahlt, ist aller Wahrscheinlichkeit nach ein Reflex der Clarissa, wenn hier allerdings auch noch unbekannte Quellen (s. S. 162) in Betracht kommen. Abseits scheint dagegen Lydia Melford zu stehen, die mit ihrer kindlichrührenden Sorge um das eigene Seelenheil (HCl I 157, II 94) und ihrem naiven Staunen über alle neuen Eindrücke eher in den literarischen Typus der Naiven schlägt, der auf der englischen Bühne schon bekannt war und auch in Richardsons Grandison eine allerdings noch wenig kunstvolle Ausprägung — Emily Jervois — gefunden hatte. Soweit Smolletts wenig ausgeprägte Charakteristik uns eine Handhabe gibt, werden wir in seinen Heldinnen wohl Nachbildungen der Muster von Richardson und Fielding zu sehen haben.

Sehr selbständig geht Smollett zu Werke in der Ausgestaltung des Dienertypus. Der brave Barbier Strap des Roderick Random ist allerdings noch vorwiegend die halb ernste, halb komische Dienerfigur Sancho-Partridge (vgl. Becker 185). Dieselbe Treue gegen den Herrn, derselbe Hang zum geschwätzigen Geschichtenerzählen, auch zum Moralisieren und Philosophieren, ohne dass die Ergebnisse der Anstrengung entsprächen, derselbe Drang, alles für den Herrn zu tun, mit dem Resultat, dass ihm die schlimmsten Ungelegenheiten daraus erwachsen (76), dieselbe Verständnislosigkeit für die Begriffe von Ehre und Ruhm (89). Aber stärker als bei Sancho-Partridge

wird hervorgehoben das Ideale in diesem Charakter: Strap ist stets hoffnungsfreudig und zitiert ermutigende Beispiele aus seiner eigenen Erfahrung, die allerdings herzlich wenig beweisen (94), und ist voll von naivem Menschenvertrauen, das dann allerdings oft aufs schlimmste getäuscht wird (cap. XLVII u. ö.). Dieser Idealismus, der den Bedienten mehr und mehr dem Typus des jugendlichen Helden annähert, der langsam aus einem Sancho Pansa einen Sam Weller entstehen lässt, findet sich noch stärker in dem folgenden Roman: Strap ist noch wesentlich komisch; Tom Pipes (vgl. Becker 189) dagegen ist ein wahrer Prachtkerl, bedeutend sympathischer als sein Herr. Wir werden sehen, dass diese Idealisierung darauf beruht, dass er nicht nur zum Typus des Sancho, sondern auch zu dem des Seemanns gehört. Zwar fehlen ihm nicht die Züge von Sancho Pansa-Partridge: er macht es immer herzlich dumm, wenn er glaubt, besonders gescheit zu sein, und bringt es durch seine geistreichen Einfälle wiederholt zur schlimmsten Entfremdung zwischen Peregrine und seiner Geliebten (cap. XIX; II 178); aber der wackere Kerl erreicht es doch auch, dass das törichte Duell zwischen Peregrine und Hatchway nicht zustande kommt, indem er den beiden erzürnten Freunden nicht von der Seite weicht (I 149), und er erhebt sich fast zu tragischer Grösse, wenn er seinem Herrn gegen dessen Willen ins Gefängnis folgt — dabei fehlt jede Sentimentalität; er ist im Gegenteil der typische englische Rüpel, der ohne jede Veranlassung in Gegenwart der Franzosen ihren König beschimpft (I 301 f.) und sofort mit dem Knüttel dreinhaut, wenn ihm etwas nicht passt oder er meint, dass jemand seinem Herrn zu nahe träte. Im Fathom fehlt der Typus ganz, im Launcelot Greaves ist der brave Crabshaw (Becker 208) im Guten wie im Bösen eine ganz unselbständige Nachahmung des Sancho; im Humphry Clinker dagegen stossen wir wieder auf ganz wesentlich — vgl. allerdings Becker 192 ff. — eigene Arbeit, die alles Ideale im Charakter des Dieners aufs stärkste betont, ihn stellen-

weise in grössere Nähe des Don Quijote- als des Sanchotypus rückt: der Diener ist ungeschickt, täppisch wie Strap und Pipes, namentlich wenn er sein Leben wagt, um den Herrn zu retten aus einer Gefahr, die nur in seiner eigenen Einbildung existiert[26]) — das erinnert an Don Quijote — wenn er höhnischen Tadel als Befehl auffasst und dementsprechend unfreiwillige Eulenspiegeleien begeht[27]): aber er hat dabei eine innere Vornehmheit und Feinheit, die ihn — ganz wie Joseph Andrews — zum Liebling aller Damen macht, eine Frömmigkeit und Herzensgüte, die bewundernswert — und dabei doch ein wenig komisch ist. Auch hier also das deutliche Bestreben, das Edle in dem Charakter des niedrigen Mannes herauszufinden — die Entwicklung des Dienertypus nach der idealen Seite hat bei Clinker ihre Höhe erreicht — und ihn dennoch nicht zum pathetischen Helden werden zu lassen. Wenn er zum Schlusse sich als der uneheliche Sohn eines vornehmen Mannes herausstellt, so dürfte dies wohl sicher ein Nachklang des Joseph Andrews sein, und kein recht glücklicher. Für Fieldings Lebensauffassung, die trotz aller demokratischen Erklärungen den innerlich vornehmen Menschen doch nur sucht im Kreise der Respektabilität, ist Joseph Andrews ein seltsames Phänomen, das eine Erklärung verlangt. Für Smollett dagegen, der in seinem Tom Pipes den Heroismus des kleinen Mannes schätzt und versteht, brauchte ein Aristokrat im Dienergewande nichts Auffälliges zu haben. Wenn er dennoch ohne Not seinen Roman mit dem alten Motiv belastet, so ist dies nur ein deutliches Zeichen einer gewissen Unselbständigkeit seinen Vorbildern gegenüber — beim Peregrine sahen wir dieselbe etwas unfreie Nachahmung des Tom Jones — über die er auch auf der Höhe seines Schaffens nicht völlig Herr geworden ist.

Recht selbständig verfährt Smollett dagegen mit dem alten Typus des picaro. Er hat ihm die Anregung zu ganz verschiedenartigen Charakterbildern entnommen. Erstens hat er ihn umgewandelt nach dem Vorbilde des

Tom Jones: so entstand sein eigenartiger Heldentyp. Zweitens hat er in ihm entdeckt die wesentlichen Eigenschaften eines Charaktertypus, der auf der englischen Bühne sehr häufig war — des leichtsinnigen Menschen — der aber bisher immer nur gezeigt wurde in einer einzigen Rolle: als eitler Held leichtsinniger Liebesabenteuer, als 'beau'. Sein 'beau' Jackson ist ein picaro, indem er sich durchs Leben schlägt ohne geordneten Beruf, indem er in allerhand Abenteuer verwickelt wird und schliesslich ins Gefängnis kommt. Aber Smollett entdeckt in dem picaro auch eine Charaktereigenschaft, die in dem spanischen Charaktertypus ebenso steckt wie in der englischen Lustspielfigur, die aber noch nie recht herausgehoben war: eine leichtsinnige Lebensauffassung, die nie an ein Morgen denkt; Jackson ist gutmütig, stets zum Pumpen bereit, und ganz naiv setzt er bei allen anderen dieselbe Gutmütigkeit voraus: an Roderick stellt er das naive Ansinnen, er möge ihm Geld leihen und für diesen Zweck seinen einzigen Besitz — sein Hemd! — versilbern; — als er aber hört, dass es um Roderick noch sehr viel schlechter steht als um ihn selbst, teilt er bereitwillig sein Weniges mit ihm. So ist er literarhistorisch etwas Neues, obgleich die Elemente seines Charakters in einer älteren Figur des Romans bereits im Keim vorhanden waren. Drittens hat Smollett in dem alten Typus noch entdeckt die Keime zum Misanthropen. Peregrines Freund Cadwallader Crabtree ist durch die ganze Welt gewirbelt worden; die Eltern haben ihn verstossen, er hat so ziemlich alle Gefängnisse Europas kennen gelernt, er hat sich durchgeschlagen als Bettler, Pilger, Priester, Soldat, Spieler und schliesslich als Wunderdoktor (cap. LXX) — das ist also das übliche picaro-Schicksal. Aber Smollett hat hinter diesen Erlebnissen ein Charakterproblem entdeckt. Crabtree ist in der harten Schule des Lebens zunächst zum scharfen Beobachter geworden. In der Bastille hat er die Prinzipien des Webens der Spinnen entdeckt und will sie für die englische Industrie nutzbar

machen; aus dem picaro kann sich also leicht der Pedant entwickeln; das ist eine Spur, die Smollet allerdings nicht verfolgt hat. Aber andrerseits wird der scharfe Beobachter, der die Schwächen der Menschen kennen und benutzen lernt, zum zynischen Weltverächter, und das ist für Crabtree der entscheidende Anstoss gewesen: er hat darauf verzichtet, sein Glück zu machen, sein Lebensinhalt besteht darin, die Torheit anderer zu entlarven und sich daran zu freuen. Und doch kann dieser harte Mann eine innere Freude nicht unterdrücken, wenn Pickle versucht, ihm menschlich näher zu treten. Er ist viel zu sehr Episodenfigur, um zu den bedeutenden Schöpfungen Smolletts zu gehören; aber die ganze Anlage des Charakters zeigt, was unser Dichter aus überlieferten Figuren zu machen imstande war. Er hat sich noch einmal an der Aufgabe versucht; aber der unstäte Zyniker und Volksaufwiegler Ferret im Launcelot Greaves zeigt nur, dass der Typus auch politisch ausgestaltet werden kann, ohne dass er jedoch wirklich Leben gewonnen hätte.

Viertens hat er den alten Typus auch ins Unsympathische gewendet durch eine kleine, aber folgenschwere Änderung, er hat die gutmütige Gedankenlosigkeit des Roderick und Peregrine ihm genommen; aus der Schlauheit wird damit Hinterlist, aus der Flatterhaftigkeit den Frauen gegenüber Gemeinheit. Der völlige Egoist Graf Fathom ist zum Intriganten geworden. Dass dieser Charakter am Schlusse sich bessern soll, ist eine gewaltsame Konzession an das überlieferte Konstruktionsmotiv der Erziehung und den moralisierenden Zeitgeschmack; Smollett hat nicht einmal versucht, das Unglaubliche auch nur oberflächlich zu motivieren.

Weniger selbständig sind behandelt die Pedanten: Wagtail (RR), Jolter, der Doktor, Pallet (PP). Alle sind sie eingebildet auf ihre Kenntnisse, — die bei einem von ihnen, Pallett, nicht einmal vorhanden sind. Alle dienen sie vernünftigen Leuten zur Zielscheibe des Gespötts; wo Pallet auftritt, werden Knüttel geschwungen

und entleeren sich Gefässe mit übelriechenden Flüssigkeiten; Wagtail, ein völlig harmloser und solider Mensch, kann sich nicht dagegen wehren, dass eine Dirne ihn als Vater ihres Sprösslings ausgibt; er lässt sich das unmögliche Rezept eines Wunderelixiers aufschwatzen, und beim ersten Versuche, es zu destillieren, steckt er das Haus an. Weniger schlimm geht es den beiden andern; sie werden weniger gepeinigt als ausgelacht und verhöhnt. In ihrer Funktion sind sie deutliche Nachkommen von Thwackum und Square, namentlich im ersten Teile des Romans: für die Handlung sind sie entbehrlich; sie haben nur als Kommentarfiguren alle Geschehnisse mit ihren vorgefassten Meinungen zu beleuchten, wobei dann Jolter in der französischen Autokratie, der Doktor in der englischen Freiheit das Ideal erblickt und keiner sich auf irgendein Kompromiss mit dem gesunden Menschenverstand einlässt. — Wir werden dann weiter sehen, wie auch der Seemann, der Arzt, der Dichter und der Erfinder bei Smollett deutlich als Pedanten gefasst sind.

Eine starke Entwicklung hat bei Smollett durchgemacht der Typus des miles gloriosus. Ganz typisch — herausfordernd, prahlerisch, feige — ist der Hauptmann Weazel des Roderick Random. Wesentlich selbständiger, verbunden mit den charakteristischen ethnographischen Zügen irischer Armut und Gutmütigkeit ist der irische Matador Hauptmann Rourk Oregan. Er fordert Roderick, seinen Nebenbuhler um Narcissas Gunst, ohne jeden Grund zum Duell heraus; Roderick drückt ihm zwei Guineas in die Hand, und der Bramarbas schwört ewige Freundschaft (cap. XLIX). Ähnlich Sir Ulic Mackilligut (H Cl I 30 ff.). Völlig originell ist dann der Lismahago des Humphry Clinker. Vom alten Typus hat Smollett beibehalten die steife Würde des Auftretens, die Erzählung der Kriegstaten und die Werbung um die Hand einer Dame; aber alles selbständig gefasst und umgestaltet nach dem Vorbild des Don Quijote.[28]) Ein Zug des spanischen Vorbildes ist dabei besonders betont und gestaltet den Typus entscheidend um. Lismahago ist in

erster Linie ein Pedant, wie ja auch schon Don Quijotes beharrliches Festhalten an einer abstrusen Meinung dem literarischen Pedantentum entspricht. So vertritt auch Lismahago die erstaunlichsten Meinungen mit grösster Zähigkeit, ist ungeschickt, hartnäckig und streitsüchtig, Schottland und alles Schottische hebt er mit blinder Begeisterung in den Himmel (II 111 ff.) — also wieder Beimischung eines ethnographischen Zuges, wie wir ihn eben bei den Iren fanden; aber in all seinen verblüffenden Paradoxen steckt bei näherem Zusehen doch ein vernünftiger Kern — das ist das Cervantes'sche Element in seinem Charakter. Ganz zum literarischen Typus des Pedanten passt es dann, dass er zur Zielscheibe wird für allerhand wenig erfreuliche Spässe (140 ff.).

Bemerkenswert ist die starke Umgestaltung, die Smollett mit dem Typus des Landedelmanns vorgenommen hat. Matthew Bramble erinnert in mancher Beziehung an Fieldings Squire Western: er ist leicht erregbar und jähzornig wie jener; er erscheint in der Funktion seines Vorgängers als Vormund — dort Vater — der Heldin Lydia und zunächst (wenn auch in höchst abgeschwächter Gestalt) als Gegner ihrer Liebe. Ihm zur Seite steht wie bei Fielding eine unverheiratete wunderliche Schwester, deren Eigenheiten ihm das Leben recht schwer machen. Sodann begegnen bei ihm die Züge des Squires von der Bühne: der typische Landedelmann ist dem zarten Geschlecht sehr zugetan und wird in der Liebe gefoppt (S. 108). Bramble ist der Vater eines natürlichen Sohnes (Humphry Clinker), und er hat ein komisches Abenteuer, das an und für sich so wenig erotisch ist wie nur möglich — eine Dame wird in seinem Zimmer ohnmächtig — aber doch zu recht peinlichen Auseinandersetzungen Anlass gibt (I 19 ff.) — die Szene wirkt nach in einem der berühmtesten Abenteuer Samuel Pickwicks. Mit diesen Eigenschaften des Typus verbindet nun Smollett ganz individuelle Züge, die aus dem bärbeissigen country-squire einen 'jungen Helden' machen. Bramble ist ein Mann von hoher innerer Vor-

nehmheit, empört über Grausamkeit und Undankbarkeit, der nur aus einer Art von innerem Schamgefühl seine Empfindungen verbergen möchte (I 75). Dasselbe gilt von Tom Jones bei all seinen Schwächen, und soll wenigstens auch gelten von Roderick Random und Peregrine Pickle. So ist er auch ganz wie der jugendliche Held gern der Beschützer der Bedrängten, der Helfer in heimlicher Not. Diese Verbindung der beiden Typen des 'Landedelmanns' und des 'jungen Helden' macht aus Bramble eine völlig neue Figur, die nur der genauen Analyse ihren literarischen Ursprung verrät.

Ziemlich typisch sind dagegen die komischen Frauengestalten Smolletts. Ganz Typus ist die zweite Frau Gamaliel Pickles, die übliche böse Stiefmutter der Literatur, die ihren Mann völlig beherrscht und dessen gute Kinder aus erster Ehe — ihr eigener Sohn Gam ist natürlich ein Bösewicht — mit einem nur durch ihre literarische Abkunft motivierten Hasse verfolgt. Mit dem Typus des bösen Weibes ist verbunden der Typ der sinnlichen Alten in Mrs. Trunnion-Grizzle und Tabitha Bramble. Dem ersten entspricht ihre unerträgliche Zank- und Herrschsucht und namentlich bei Tabitha ein lächerlicher Stolz; ganz dem zweiten entspricht es, wenn beide trotz ihrer auffallenden Hässlichkeit und ihrer schon recht vorgerückten Jahre noch auf die Männerjagd gehn und wenn Tabitha sogar noch unmittelbar vor ihrer Hochzeit mit einem Witwer einen neuen Flirt anfängt (PP II 191) — sie kann nicht mehr anders (PP I 71). Dann hat Smollett beide noch ausgestattet mit individuellen Eigenschaften, die dem Typus des Puritaners entnommen sind: beiden ist eigen eine gewisse sauertöpfische Frömmigkeit, die bei Mrs. Trunnion verhältnismässig unschuldig ist, bei Tabitha aber die ganze Familie tyrannisiert und sie selbst lächerlich macht: sie erkundigt sich allen Ernstes nach der kirchlichen Parteistellung einer Indianersquaw (H Cl II 19). Und dem Typus Sancho-Partridge entspricht es, wenn Tabitha mit ihrer Bildung prunken will und besonders zu

imponieren glaubt, wenn sie sich nach dem Geist in Shakespeares 'Gimlet' erkundigt (HCl I 59), und wenn ihr gutgemeintes Handeln zu dem verfolgten Zweck in lächerlichem Kontrast steht, wenn sie z. B. zum Andenken an ihren totgeglaubten Geliebten sich einige Schwanzhaare vom Kadaver seines Pferdes mitnimmt (HCl II 101).

Winifred Jenkins dagegen (HCl) gehört deutlich zum Typus der Amme, wie ihn Shakespeares Romeo und Julia in der Weltliteratur unsterblich gemacht und auch Fielding in Mrs. Honour nachgeahmt hat. Sie ist ihrer Herrin treu ergeben und vermittelt gelegentlich die Korrespondenz mit ihrem Geliebten, dabei ist sie peinlich darauf bedacht, dass ihr selbst die gebührende Ehre zuteil wird, und gibt ihrer Erhabenheit über die anderen Dienstboten recht komischen Ausdruck — um so komischer, als sie es tut unter dem Deckmantel demütiger Herablassung. Aber ihrer Ergebenheit gegen die Herrin fehlen auch nicht die kleinen egoistischen Nebenabsichten (II 148), und es ist ganz im Sinne von Mrs. Honour, wenn sie auch sonst zu scheinen versucht, was sie nicht ist und dadurch in die komischsten Widersprüche gerät: sie predigt gefühlvoll über die Eitelkeit alles Irdischen und beschreibt in demselben Atem begeistert die Schönheit von London (I 124 ff.). Daneben hat ihr dann Smollett auch Züge gegeben, wie sie dem Typus des Dieners entsprechen — wie Partridge so ist auch sie enthusiastisch begeistert von allem Neuen und abergläubisch bis zur Lächerlichkeit. Da muss sie denn auch das Schicksal der Diener des Romans teilen und kommt alle Augenblicke in die peinlichsten Lagen, die an Straps Abenteuer mit dem Nachtgeschirr bedenklich erinnern — kommt sie in Bath ins gemeinsame Bad, so verliert sie ihr Kostüm und im Loch Lomond geht es ihr noch schlimmer (II 96), und ihr Verhalten bei der letzteren Gelegenheit ist auch wieder entsprechend dem törichten Betragen eines Partridge und Pipes, die immer glauben besonders schlau zu sein, wenn sie das Verkehrteste tun.

Nur einen geringen Fortschritt stellen dar die edlen

Dirnen Smolletts. Wir haben gesehen (S. 110), wie Steele, Defoe, Fielding für diesen Menschentypus mitleidiges Interesse zeigten, aber auch teilweise Verständnis für seine spezielle Psychologie. Von letzterem ist bei Smollett wenig zu finden. Seine 'Lady of Quality' ist nur ein energisches, leicht erregbares Weib, dessen Missgeschick aus einer unglücklichen Heirat erwächst; mehr ist zu ihrer Charakteristik nicht zu sagen, und auch bei Miss Williams fehlen fast alle Züge des Dirnentums; sie ist freundlich und hilfsbereit und wird schliesslich wieder ehrbar; gut beobachtet ist nur ihr wildes Temperament, das sie leicht zur Beute jedes Mannes werden lässt, der ihre Leidenschaft erregen kann. Interessant ist das erste bestimmende Moment ihres Lebens: Smollett fühlt, dass eine gewisse Charakterdisposition nötig ist, um ein Weib zur Dirne zu machen, und er findet sie in einer moralischen Haltlosigkeit, die im letzten Grunde darauf beruht, dass die Lektüre philosophischer Autoren ihr das Christentum geraubt hat (RR cap. XXIII).

Smollett hat den Seemann in den Roman eingeführt — was hat er an ihm gesehen? Er bewegt sich teilweise auf derselben Linie wie seine Vorgänger im Drama: Wycherley hatte im Plain Dealer (gespielt 1674) einem Kapitän, Manly, die Rolle von Molières Misanthrope übertragen: er ist mannhaft und tüchtig, ein scharfer und sehr temperamentvoller Beobachter und Richter aller Schwächen der Welt; ähnlich ist gefasst Farquhars Captain Fireball (Sir Harry Wildair) 1701; Congreve stellte in Love for Love (gespielt 1695) einen braven Seemann, Benjamin Legend, etwas weniger schroff dar: er ist etwas rauh und weiss wenig Bescheid mit den Feinheiten des gebildeten Umgangs; er ist leicht zu erregen, namentlich wenn man seinem Beruf zu nahe tritt, aber er ist ein braver Kerl, der das Herz auf dem rechten Fleck hat. Manly sowohl wie Ben werden eine Zeit lang getäuscht von koketten Frauen, die Liebe zu ihnen heucheln. Der Seemann wird also von beiden aufgefasst als braver, hitziger, junger Mann, dessen Welt-

unkenntnis leicht ausgenutzt wird — der Typus berührt sich also mit dem des 'jungen Helden', mit dem er noch die Äusserlichkeit gemeinsam hat, dass der Seemann genau wie jener von Ort zu Ort zieht. In derselben Art fasst auch Smollett seine Seeleute auf; der Typus des Tom Jones wird ausgestattet mit einer seemännisch gefärbten Diktion — das findet sich bereits bei Congreve (z. B. III 3, Mermaid Series S. 250), noch nicht bei Wycherley — und im übrigen bis auf das Liebesmotiv genau übernommen: Leutnant Bowling[29]) hat teilweise die Schicksale von Tom Jones: er muss fliehen wegen eines Vergehens, das sich schlimmer ausnimmt als es ist (ein Duell, in dem er anscheinend seinen Kapitän getötet hat) — er wird von einem Orte zum anderen verschlagen und hat schwer um seine Existenz zu kämpfen. Auch sein Charakter erinnert an Tom Jones: er gerät wieder und wieder in die schlimmste Verlegenheit, weil er sein hitziges Temperament nicht zügeln kann; er ist stets bereit anderen zu helfen, ja sein Leben für andere zu wagen. Nur ist — aber auch das entspricht den Anfängen der Tradition — der 'junge Held' nicht pathetisch gefasst. Wycherleys Manly redet sich in einen krankhaften Menschenhass hinein, wie er mit dem Heldentypus sich nicht verträgt, Congreves Ben ist dann bei allen sympathischen Zügen deutlich komisch gefasst; auch Smolletts Bowling mit seinen leicht gebogenen Beinen, seinem Seemannsjargon und seinem naiven Optimismus ist ein ins Komische umgedeuteter 'junger Held'.

Nach Art der 'jungen Helden' sind nun sämtliche Seeleute Smolletts, mit Ausnahme der völlig brutalen Tyrannen, wie Kapitän Oakum (RR), gezeichnet, aber der Typ ist regelmässig komisch gewendet und oft mit anderen Typen glücklich verbunden. Der komische Optimismus Bowlings stellt ihn in nahe Beziehung zu Sancho Pansa, der ja trotz aller Enttäuschungen auf seine Statthalterschaft hofft. Dasselbe gilt noch stärker von Pipes, dem Diener Peregrine Pickles — und in geringerem Grade von der weniger deutlich ausgeführten Parallelfigur Hatchway —

den wir oben unter den Dienertypus stellen konnten: die edleren, fast pathetischen Züge dieses Mannes erklären sich jetzt durch seine Verwandtschaft mit dem Typus des Seemanns. In dem braven Schiffsarzt Morgan[30]), Rodericks Freund, sind die Züge des 'jungen Helden' bereichert durch traditionelle wallisische Stammeseigentümlichkeiten, persönlichen Stolz und eine komische Begeisterung für alles was heimisch ist.

Eine interessante Weiterbildung erfährt dann der Seemannstypus in dem prächtigen Kommodor Trunnion des Peregrine Pickle. Er ist einerseits der typische 'junge Held' mit seinem cholerischen Temperament und seiner Freude am Wohltun; andererseits ist er der typische Pedant. Nicht nur, dass er in Seemannsausdrücken spricht wie sein Vorgänger Bowling — auch das ist übrigens schon Pedantenkomik; auch sie tragen ja in die heterogensten Dinge des Lebens ihre gelehrten Brocken hinein. Aber ganz Art der Pedanten ist es, wenn nicht nur der Wortschatz, sondern die ganze Vorstellungswelt Trunnions beherrscht ist von der einen Idee des Seemannstums; das ist nichts anderes als wenn Jolter und der Doktor, Square und Thwackum ihre Prinzipien reiten ohne den realen Dingen irgendwelche Konzession zu machen (s. o. S. 109, 172). Deutlich zeigt sich hier, wie neben allem Beobachteten, das diesem Charakter zugrunde liegen mag, auch literarische Tradition des Dichters Eindrücke beeinflusst. Das Leben in der berühmten ,Garnison', in der es keine Weiber gibt und die seemännische Hängematte das Bett ersetzt, mag beobachtet sein. Aber es ist die Prinzipienreiterei des literarischen Pedantentums, nicht der Wirklichkeit, wenn Trunnion an seinem Hochzeitstage in feierlichem Zuge zur Kirche reitet und sich dabei in stumpfen Winkeln vorwärts bewegt, weil die Windrichtung es so verlange — (cap. VIII); ähnlich handelt Smolletts Doktor rein nach theoretischen Gesichtspunkten, wenn er ein Gastmahl gibt, das nur für den Geschmack der Antike berechnet ist. Dazu kommen noch andere Tricks, wie sie den Pedanten

eigen sind: Trunnion ist im höchsten Grade abergläubisch, er hat einen blinden Hass gegen seine Verwandten und gegen alle Advokaten, Idiosynkrasien, von denen die beiden letzteren nichts mit dem Seemannsberufe zu tun haben. Und wie der Pedant von der unbarmherzigen Welt genarrt und gehänselt wird, so auch Trunnion: seine Frau, Hatchway und vor allem sein Neffe benutzen seine Schwachheiten, um ihn zu höhnen und zu erschrecken — auch ein Motiv, das mit dem Seemannsberuf nicht zusammenhängt, aber mit den übrigen Motiven der Pedantenkomik auf ihn übergeht; es ist bezeichnend, dass nur dem seemännischen Pedanten Trunnion, nicht den seemännischen 'jungen Helden' Bowling und Morgan so übel mitgespielt wird. Ganz ähnlich ist dann der Kapitän Crowe des Launcelot Greaves: er ist brav, menschenfreundlich, ehrenhaft, ungeduldig und ungestüm — so weit gehört er zum Typus des 'jugendlichen Helden'; aber das Wesentliche in seinem Auftreten bildet doch die verrückte Idee, als Ritter in die Welt zu ziehen. Dass Smollett für diese komische Idee sich gerade einen Seemann, nicht einen übergeschnappten Handwerker wählte, zeigt deutlich, wie stark er die 'pedantischen' Züge des Seemannscharakters empfand. So hat denn auch er seine Tricks: er hasst wie Trunnion seine Verwandten und er vollendet nie einen Satz im Gespräch (S. 2). Das tritt eigentlich im Laufe der Geschichte gar nicht recht hervor — gerade dies zeigt aber deutlich, wie der Pedantencharakter mit seinen Tricks dem Dichter vorschwebte, wenn er ihn dann auch bei der geringen Kunst, die diesen Roman auch sonst auszeichnet, nicht ganz nachzubilden imstande war.

3.

Mit Richardson und Fielding teilt Smollett das Bestreben, direkte Charakterisierung möglichst zu umgehen oder ihr doch durch geschickte Einkleidung den Charakter des Künstlichen zu nehmen. Einmal finden wir die alte Methode, dass der Held sich selbst charak-

terisiert: aber sie ist gut motiviert: Launcelot Greaves (S. 13) kommt in seinem seltsamen Aufzuge ins Wirtshaus und erregt natürlich höchstes Erstaunen: da ist es denn ganz natürlich, dass er sich selbst vorstellt und seine Ideen — somit seinen Charakter — entwickelt; es ist eine Art direkter Selbstcharakteristik, die man schon fast indirekt nennen kann; denn von seiner Weltanschauung spricht der Held, und der Charakter ergibt sich nur daraus. Öfters stellt auch der Autor alter Technik gemäss seine Figuren vor, so Crowe, Clarke und Ferret zu Beginn des LGr, etwas später Sycamore (130); öfters aber wird der direkte Bericht geschickt mit Handlung versetzt, so bei Mrs. Grizzle zu Anfang von PP, und bei Renaldo und Fathom zu Anfang von CF, wo zudem noch die Antithese der beiden Charaktere belebend wirkt — ein altes Kunstmittel, das übrigens schon Defoe bei der Schilderung seiner kleinen Jacks verwendete.[31]) Oder wir haben eine neue Person charakteristisch auftreten sehen und erhalten nachher eine direkte Charakteranalyse, die bestätigt, vertieft und erklärt, was wir schon wissen (Crabtree PP I 411) — Fielding liebte die entgegengesetzte Methode. An Fieldings Art schliesst er sich dagegen an im Briefroman — ohne dass eine Einwirkung Fieldings vorzuliegen braucht — es liegt ja nichts näher, als dass die Schreiber ihren Korrespondenten zunächst mit dem Charakter neuer Personen vertraut machen und dann später von Handlungen zu berichten haben, die diesen ersten Eindruck bestätigen oder ein wenig modifizieren; Richardsons kunstvollere Methode der allmählich anwachsenden und sich ändernden Charakteristik ist bei ihm nicht möglich, da er ja nur die Briefe des Brambleschen Kreises gibt, nicht die Antworten darauf, und somit die Debatten über neu auftretende Charaktere, wie sie Richardson liebt, nicht nachzuahmen sind. An den Einfluss von Fieldings Vorbild wäre zu denken, wenn wir die vorbereitende Charakteristik auch bei Smollett finden; aber es ist doch ein entscheidender Unterschied gegenüber jenem, wenn nicht der Autor selbst,

sondern eine 'Führerfigur' die vorbereitende Charakteristik gibt; Lesage hat (Gil Blas IV 8. VII 2) etwas ähnliches: Roderick Random kommt an Bord des Schiffes, da ist es denn ganz natürlich, dass sein alter Bekannter Thomson (cap. XXIV) ihm erzählt, wes Geistes Kind Offiziere und Kollegen sind, oder wenn im Peregrine Pickle des Helden Vater in das Wirtshaus kommt (cap. II), so ergibt sich daraus ungezwungen ein Gespräch mit dem Wirt über die Insassen der Seemannsburg, Trunnion, Hatchway und Pipes. Diese Methode der Einführung wird bei Smollett dann typisch; auch wenn es sich weniger um neue Charaktere handelt, als um ein neues Milieu, wird zur Vorstellung des Neuen ein Führer benutzt: wenn Fathom ins Gefängnis kommt, so übernimmt Kapitän Minikin (cap. XXXIX) die Führung, ähnlich Launcelot Greaves gegenüber Mr. Felton (cap. XX). Noch weiter variiert ist diese Methode, wenn der Führer nur einen Teil der Charakteristik bietet: Dienstboten klären Roderick auf über allerhand Einzelheiten im Haushalte des Apothekers Lavement[32]) — das Weitere muss seine eigene Beobachtung hinzufügen. Tritt dann der neue Spieler auf der Romanbühne vor unsre Augen, so geschieht das meist in höchst charakteristischer Szene, die alles bestätigt, was wir soeben erfahren haben: Morgan poltert und zankt (RR 165), Trunnion signalisiert seine Ankunft mit einem Laut, wie ihn Pickle noch nie gehört hat (PP 8) und zeigt dann sofort alle seine charakteristischen Eigentümlichkeiten.

Aber auch ganz indirekte Charakteristik findet sich — und zwar meist in einer typischen Form: gleich das erste Auftreten der Persönlichkeit ist bezeichnend für ihren Charakter — und ein wenig auch für die Rolle, die sie in der Geschichte spielen wird. Es ist die häufigste Methode Smolletts, die er u. a. bei der überwiegenden Mehrzahl der oddities anwendet: Strap zeigt seine unpraktische Gutmütigkeit, als er in dem eben eingeseiften Kunden Roderick Random erkennt, wenn er ihm trotz

allen Seifenschaums begeistert um den Hals fällt (RR 35); Pallet zeigt gleich in der ersten Szene seine Ignoranz und seine Eitelkeit (PP I 244), Crabtree macht unfeine und zynische Bemerkungen (PP I 411 ff.), Lismahago fällt vom Pferde und verliert seine Perücke (HCl II 10 ff.), ähnliches gilt von den ersten sehr charakteristischen Briefen von Bramble, Tabitha, Winifred Jenkins, und wenn ein von früher her bekannter Charakter wieder auftritt, so ist sein erstes Handeln gleich wieder charakteristisch (Strap RR 282). Diese Methode hat vor ihm Richardson ausgebildet; sie liegt aber doch wohl zu nahe, als dass Übereinstimmung hier literarische Abhängigkeit beweisen könnte. Eher wäre daran zu denken, dass Fieldings und Richardsons Methode der verdeckten Einführung massgebend gewesen sein könnte, wenn Bramble und Lismahago zuerst nur als komische humours erscheinen und dann allmählich die guten Seiten ihres Wesens hervortreten (s. o. S. 73, 114 f.).

4.

Ähnlich verschiedenartig sind Smolletts Methoden zur Schilderung des Äusseren einer Persönlichkeit; und zwar lassen sich da drei verschiedene Gruppen scheiden, die nur das eine Gemeinsame haben, dass die Beschreibung gleich beim ersten Auftreten gegeben wird. 1) Die Heldinnen werden gewöhnlich beschrieben im frostigen Stile des klassizistischen Schönheitskataloges, so Narcissa (RR 246), Emilia Gauntlet (PP I 98), Monimia (CF 238); nicht beschrieben werden Aurelia (LGr) und Lydia Melford (HCl); ein ähnlicher Schönheitskatalog wird gegeben von dem Helden Launcelot Greaves (S. 12). 2) Ganz knappe Beschreibung oder Verzicht auf jede Beschreibung findet sich in sämtlichen Romanen bei auffallend vielen Personen. Sie ist die Regel bei Nebenfiguren — was nicht weiter auffallen kann — ferner im Humphry Clinker überhaupt; das kann kaum mit irgend welchen Schwierigkeiten der Form des Briefromans zusammenhängen; denn auch der Held Clinker, der nicht als Brief-

schreiber auftritt, sondern genau so wie die Personen in den übrigen Romanen, wird nicht beschrieben, und ebenso ist nur sehr wenig Beschreibung zu finden im Count Fathom. Es scheint also doch, als ob Smollett eine bestimmte künstlerische Absicht dabei nicht verfolgt hat; nur solche Personen, die seinen Hang zum Grotesken reizen, sind stets und meistens recht eingehend beschrieben, nämlich 3) die oddities. Aber auch hier können wir verschiedene Typen unterscheiden. a) Relativ selten ist andeutende Beschreibung, die mit wenigen charakteristischen Strichen ein Bild entwirft: sie überwiegt im Peregrine Pickle. Der Kommodor Trunnion ist sehr gross, geht aber gebückt, er hat ein gelbliches, wettergebräuntes Gesicht, eine gewaltige Narbe über der Nase und an Stelle des einen Auges ein Pflaster (I 8 f.). Mrs. Grizzle ist sehr blass, sie schielt und hat einen gewaltig grossen Mund (I 3); ähnlich der Doktor und Pallett (PP I 244), Diego (CF 126), Minikin (CF 216). Sehr viel häufiger ist aber b) eine ausführliche, meist karikierende Beschreibung, die darin schwelgt, möglichst viel seltsame, auch oft widersprechende Züge zusammenzubringen, und auch auf die Kleidung der Menschen achtet; ich finde diesen Typus im RR, im LGr und HCl, während die beiden mittleren Romane PP und CF sich durch starke Zurückhaltung in diesem Punkte auszeichnen. Auf der Grenze zwischen beiden Typen steht Leutnant Bowling (RR 9): seine Gestalt wird allerdings nur knapp beschrieben: sein wettergebräuntes Gesicht, sein starker Körperbau, der Stiernacken und seine krummen Beine, ausführlich aber seine seltsame Kleidung mit dem riesigen Hut und entsprechenden Schuhschnallen. Dann aber ist schon ganz Karikatur der Wundarzt Crab, dieser enorm dicke Kerl mit seinem roten, runden Vollmondgesicht, der riesigen Nase, gebogen wie ein Pulverhorn, voll von Pickeln, und mit den kleinen, grauen, schielenden Augen (S. 28). Ähnlich sind geschildert der Wucherer (S. 55), der Apotheker Lavement (108), Morgan (165), Narcissas Tante, 'the female

virtuoso' (244), Ferret (LGr 3), Crabshaw (LGr 10), Lismahago (HCl II 10). Gern arbeiten diese karikierenden Schilderungen mit starken Kontrasten: Hauptmann Weazel ist klein, aber hat ein grosses Gesicht (RR 55). Lismahago ist sehr lang, geht aber krumm, hat schmale Schultern, dicke Waden, aber lange dünne Oberschenkel. Oder mit satirischen, oft sehr weit hergeholten Vergleichen: Weazel hat spindeldürre Beine wie eine Spinne oder aufrecht stehende Heuschrecke (RR 55); der Wucherer hat eine scharfe herabhängende Nase und ein spitzes vorstehendes Kinn; Nase und Kinnbacken nähern sich beim Sprechen beständig wie die beiden Arme eines Nussknackers (RR 55); ähnlich Lavement, Narcissas Tante, Crabshaw. Manchmal ergänzen sich diese vielen Züge zu einem einheitlichen Bilde, wie Fielding es liebt: der Wucherer hat tiefliegende, triefende Augen, ein runzeliges, zahnloses Gesicht, eine scharfe, herabhängende Nase, ein spitzes, scharfes Kinn — wie oben bildlich beschrieben — eine seltsam zusammengestoppelte schäbige Kleidung: er sieht aus wie ein Enblem von Winter, Hunger und Geiz (RR 55), ähnlich Ferret — das ist Fieldingsche Technik. Aber gern häuft Smollett auch ziemlich wahllos alle möglichen lächerlichen und hässlichen Züge auf den Gegenstand seiner Karikatur. Crabshaw ist klein, dick, stark, mit einem Höcker auf der Schulter und dickem Bauch; mit konvexer Stirn, die mit ihrem buschigen Haar nur einen Zoll weit von der Nase entfernt ist, runzligen Wangen, kleinen glänzenden Schweinsaugen, roter, kugelförmiger Nase, dazu ein langes, spitzes, gebogenes Kinn, krumme Beine und zwei weisse wolfsartige Raffzähne im Oberkiefer (ähnlich Lavement). Das ist ein Karikaturenkomplex, der für den englischen Roman etwas völlig Neues ist, aber ganz der Kunst entspricht, wie sie in Hogarths Rake's Progress (1735) und Harlot's Progress (1732) vorherrschte.

III.

In der Handlungsführung bedeutet Smollett einen Rückschritt. Die Handlung ist locker gebaut wie bei Defoe, nur dass einige schwach betonte Konstruktionsmotive darin wahrzunehmen sind. Üppig wuchert zudem das Beiwerk. In den Peregrine Pickle hat Smollett ohne jeglichen Versuch einer Verknüpfung eingeschaltet die Beichte einer vornehmen Dame. Im Count Fathom beginnt in der Mitte des Romans eine zweite Haupthandlung von Diego, Renaldo und Monimia — mit der ersten zunächst nur verknüpft durch Freundschaft der beiden Helden, dann allerdings ein wenig enger dadurch, dass der eine des anderen Gegner in der Liebe wird. Als Episode ist weiter eingeschaltet die Geschichte von Valentin und Charlotte (cap. LXVI), einigermassen verbunden als Parallele zur Geschichte Diegos, ähnlich wie im Roderick Random die Geschichte der picara Miss Williams eine Parallele bieten soll zum Lebenslauf des picaro. Ohne Episoden verläuft schliesslich der Humphry Clinker — nur sind so viele Ereignisse darin lose zusammengefasst, dass zwischen Episode und Haupthandlung kaum ein Unterschied zu machen ist — und der Launcelot Greaves; aber die Schicksale des braven Kapitäns Crowe wachsen sich derartig zu einer Nebenhandlung aus, dass man auch hier von einer einheitlichen Handlung nicht sprechen kann.

Die Handlung beginnt mit den Schicksalen der väterlichen Generation im RR und im PP (wo eingehend Hochzeit und Schwangerschaft der Mutter beschrieben werden), auch im CF; das ist Technik des Abenteuerromans. Im LGr fängt sie an mit einer Einzelszene wie wir sie schon in der Amelia fanden, im HCl in Richardsons Art mit einem Brief, der bereits mitten in der Handlung steht. Ein besonderes erregendes Moment, von dem alles Weitere ausgeht, ist nur im RR zu verzeichnen: des Helden Grossvater stirbt und er muss hinaus in die Welt.

Im weiteren Verlauf der Handlung beschränkt sich Smolletts Kompositionskunst im wesentlichen darauf, dass

er ähnlich wie Defoe nicht die ganze Handlung, wohl aber einzelne Gruppen von Ereignissen leidlich geschickt zusammenzufassen weiss. Die Mittel, mit denen er dabei zu Werke geht, erinnern an Fielding.

Eindrucksvolle Häufung des Unglücks findet sich gelegentlich im PP, aber wesentlich als komisches Motiv, so bei den Streichen, die Peregrine dem armen Pallett spielt und seinen stets missglückenden Anschlägen auf schöne Damen. Etwas ähnliches ist die allmähliche Verdichtung des Knotens, der allerdings dann keine schnelle zeitweilige Lösung entspricht: Lydias Freier Wilson wird zuerst nur von ihrem Bruder für einen Betrüger gehalten, weil er nicht offen mit seiner Werbung hervortritt; allmählich beginnt sie aber selbst Verdacht zu schöpfen. Wiederholt muss eine Intrige die Handlung beleben: im PP intrigiert die eine Partei (Mrs. Pickle u. Gam) gegen den Helden und seine Schwester; im CF ist es eine breit ausgesponnene Verschwörung gegen Monimia; im LGr spielt bei den Intrigen gegen Helden und Heldin die Hauptrolle ein gefälschter Brief; in der Nebenhandlung wird der brave Kapitän Crowe eine Zeit lang um sein Erbe betrogen.

Eine bedeutsame Rolle spielt in Smolletts Komposition der Zufall. Er führt Verwandte, Freunde oder Liebespaare oft mit überraschender Plötzlichkeit zusammen. Er steht auf Seite des Helden: Launcelot Greaves hat seine Geliebte aufgegeben; aber das Schicksal lässt ihn eine Brieftasche mit Geld finden — dasselbe Motiv im Tom Jones[33]) — das er der Besitzerin zurückerstatten muss; er sucht sie auf, und es ist seine geliebte Aurelia (cap. XIV S. 129). Gern zeigt sich dieser Zufall aber auch als Gegner des Helden in der Form des verhängnisvollen Missverständnisses: Godfrey Gauntlet hält Peregrine für einen unbedeutenden Studenten, Peregrine ihn für einen unbedeutenden Soldaten (I 161), und so werden die beiden Männer Feinde, die dann später in engster Freundschaft verbunden sind. Emilia hat sich von Peregrine zurück-

gezogen, weil er ihr einen Liebesbrief geschrieben hat, dessen superlativische Redeweise sie nur als Hohn auffassen konnte — in Wahrheit hat Pipes, des Helden Diener, den Brief verloren und einen neuen geschrieben, so gut er es eben vermochte (I cap. XIX). Etwas ähnliches ist es, wenn der Held — und wohl mancher Leser mit ihm — auf eine falsche Fährte geleitet ist, und ihn nunmehr alle seine Beobachtungen mit verhängnisvoller Folgerichtigkeit im Irrtum bestärken: Peregrine galoppiert seiner Geliebten nach; und als er sie mit fast übermenschlicher Kraftanstrengung erreicht hat, ist es eine andere.

Glücklich ist Smollett im Erfinden von kleinen Mitteln, durch die eine zum Schluss drängende Handlung verzögert, ein zur Aufklärung drängendes Missverständnis aufrecht erhalten wird. Am Schlusse des Roderick Random steht des Helden Vereinigung mit Narcissa nahe bevor; aber immer wieder tauchen noch neue Hindernisse auf. Wilson hat gleich zu Anfang seinen Namen der Dienerin Lydias mitgeteilt — aber diese hat ihn wieder vergessen, als sie zu ihrer Herrin kommt (H Cl I 26), und ganz ebenso ist es die Torheit des Dieners Crabshaw — verbunden mit nicht ganz zweckmässigem Handeln des Herrn — die im Launcelot Greaves die Aufklärung hindert: er hat Aurelias Kutsche getroffen, sich aber nicht nach dem Namen der Dame erkundigt (cap. VIII); bald darauf ist der Held im Wirtshause Wand an Wand mit der Geliebten und bekommt sie doch nicht zu sehen (cap. XIII) — ganz wie Tom Jones im Gasthause zu Upton.[34])

Am Schlusse kommt gern mit einem Male ein überraschendes neues Hindernis: Peregrines Schicksal hat sich plötzlich gewendet; er wird aus dem Gefängnis befreit; nichts steht seiner Verbindung mit Emilia mehr im Wege; da beschliesst er plötzlich ihr zu entsagen, weil sein Vermögen dem ihren nicht gleich ist — bis Emilias Liebe schliesslich auch seinen Edelmut entwaffnet (cap. CIII ff.). Wilson hat endlich seine Geliebte gefunden, da wird mit einem Male seine Identität in Frage gestellt

(HCl II 150ff.), Kapitän Crowe soll zuletzt Dolly heiraten; da heisst es plötzlich, sie seien Geschwister — dasselbe Retardationsmotiv wie am Schluss der Geschichte von Joseph Andrews (cap. XXIV). Und als Nachlese erhalten wir dann überraschende Heiraten am Schlusse: Strap und Miss Williams (RR), Diego und Mme Clement (CF), Crowe und Dolly (LGr), Clinker und Winifred Jenkins (HCl).

Ist Smolletts Kompositionstechnik von Fielding beeinflusst? An und für sich sind ja die Gliederungsmotive, die er mit jenem teilt, nicht besonders charakteristisch. Aber die verlorene Brieftasche Aurelias, Launcelot Greaves und Tom Jones im Wirtshause vergeblich Wand an Wand mit der Geliebten, das Motiv der nahen Verwandtschaft als plötzlich auftauchendes und schnell wieder beseitigtes Ehehindernis deuten doch wohl stark auf literarische Abhängigkeit. Es dürfte ferner auch bedeutsam sein, dass im Vorstehenden bei allen Ähnlichkeiten mit Fielding nur ein einziges Beispiel aus Roderick Random angeführt werden konnte, dass also fast alle Mittel zur Belebung der Komposition erst nach dem Tom Jones auftreten. Unter diesen Umständen ist doch wohl mit grösster Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass Fieldings Vorbild Smollett angeregt hat zu intensiverer Komposition, und dass speziell Kunstmittel wie das verhängnisvolle Missverständnis und das letzte Hindernis am Schlusse von ihm entlehnt sein werden.

Schliesslich gilt vielleicht dasselbe von einem kleinen Mittelchen, durch das Fielding zwei seiner Romane verbunden hat. Am Schlusse des Tom Jones wird überraschender Weise der alte Pfarrer Adams aus dem Joseph Andrews wieder erwähnt: er wird bestimmt zum Hauslehrer von Sophias Kindern[35]); dieselbe Technik hat Smollett verwendet im Peregrine Pickle, wo ein Bekannter von Roderick Randoms Freund Morgan auftritt und einen kleinen Nachtrag zu den Schicksalen der Personen des ersten Romans gibt (cap. XXXIV); allerdings kann das Motiv auch aus Lesage stammen, der im Bachelier de

Salamanque (cap. LXIV p. 669) seinen Diable boiteux wieder erscheinen lässt.

IV.

Weder die objektiven, noch die subjektiven Mittel von Smollets Vortrag sind besonders ausgeprägt. An Detailwirkungen finden sich auch bei ihm die bei Fielding — und Richardson — üblichen kleinen Künste: zwischen eine Haupthandlung wird eingeschoben eine Art Nebenhandlung: wenn Clarke die Vorgeschichte von Launcelot Greaves erzählt, wird er stets unterbrochen durch allerhand komische Zwischenfälle (cap. III), das ist allerdings nur eine schwache Verwendung des alten Motivs (s. o. S. 127), das natürlich wirksamer ist, wenn die Zwischenfälle unter sich verbunden sind und die immer unterbrochene Haupthandlung sich im knappsten Raume abspielt. Das Motiv der 'verschiedenen Gefühle am selben Objekt' (s. o. S. 128) findet sich zu Beginn des LVIII. Kapitels von Peregrine Pickle, wo jeder an die vorhergehende Nacht recht verschiedenartige Erinnerungen hegt. Briefe gibt auch Smollett gern wörtlich (PP I 362, II 167 u. ö.) und Namen neu auftretender Personen werden erst später erwähnt (CF 28 u. ö.), gelegentlich finden sich auch bei ihm einige leichte pseudohistorische Seitenwirkungen wie bei Fielding (S. 131), so PP I 60, CF 6. Im allgemeinen zeichnet sich aber Smollett nicht aus durch grosse Detaillierung der Ereignisse; nur im letzten Roman wird die Erzählung etwas breiter, und das hängt offenbar damit zusammen, dass hier Smollett die Erzählungsform Richardsons übernimmt.

Es ist interessant zu sehen, wie Smollett auf diesem Gebiete seiner Technik herumexperimentiert. Roderick Random erzählt seine Geschicke selbst, in den drei folgenden Romanen spricht der Dichter, im Humphry Clinker herrscht Richardsons Briefstil. Aber doch mit einer bedeutsamen Änderung: nur die Familie Bramble und ihre Dienerin schreiben Briefe — also, von ganz geringfügigen Ausnahmen abgesehen, nur fünf Personen

— an Freunde, die wir nicht kennen und deren Antworten nicht mitgeteilt werden; das gibt dem Ganzen eine viel gedrungenere Komposition als sie bei Richardson möglich war. Da ausserdem Smollett auf jede didaktische Wirkung verzichtet, fehlen die religiös-moralischen Betrachtungen und die überfeine Seelenanalyse, die bei Richardson die Charakteristik so stark beeinträchtigen. In diesem Falle hat Smollett also eine alte Kunstform nur zum Vorteil der Wirkung geändert: die briefliche Schilderung gibt dem Ganzen eine Objektivität, Frische und Lebendigkeit, die sich auf anderem Wege kaum erreichen lässt; recht glücklichen Gebrauch macht er auch von der Möglichkeit doppelter Darstellung: der eine Korrespondent, Bramble, berichtet über das Wiedersehen Lydias mit dem als Jude verkleideten Wilson kurz und kühl, die Heldin natürlich mit begeisterter Ausführlichkeit (I 24 ff.) — und sehr reizvoll ist es zu sehen, wie ein interessantes Ereignis nach dem andern (das Leben in Bath, Vauxhall und Ranelagh) von den verschiedenen Korrespondenten (I 14 ff.) verschieden beurteilt wird (I 102 ff.) — wie der alte Bramble stets etwas grämlich ist, Lydia immer in hellem Entzücken schwärmt und schliesslich Winifred Jenkins zu allem noch die charakteristische Auffassung der Dienstbotensphäre hinzufügt.

Auch in der Diktion zeigt Smollett in den einzelnen Romanen auffallende Verschiedenheit. Ganz allein steht der Count Fathom mit ziemlich archaischer Technik, mit Monologen (10. 323) und einer pathetischen Totenklage (381), mit langen Sätzen, die geschmückt sind mit rhetorischen Fragen und Ausrufen. Nur hier finden wir in irgendwie bedeutsamem Umfang bildliche Ausdrucksweise, nur hier kann der Held verglichen werden mit einem am Felsen gestrandeten Schiff (264), die Melancholie mit einer Meereswoge vom traurigen Gestade Grönlands (337), werden Tränen genannt *the briny stream* oder *drops of true benevolence* (399). Allein steht wieder — und das ist ohne weiteres verständlich — als anderes Extrem der Humphry

Clinker, in dem Smollett sich bemüht, mit Richardsons Erzählungsform auch seine Alltagsrede nachzuahmen und dabei auch zu scheiden zwischen der Ausdrucksweise des Alters, der Jugend und der niedrig komischen Charaktere. Eine gemeinsame Gruppe bilden die übrigen Romane, bei denen sich dann eine langsame Steigerung in der Verwendung des Dialogs feststellen lässt. Er fliesst im allgemeinen natürlich aus dem Zusammenhang — eine Einleitungsformel findet sich noch RR 52 — und wird genau wie bei Fielding hauptsächlich an Stellen benutzt, die besonders charakteristisch sind und humoristisch wirken sollen, und hier ist er auch geschickt der Persönlichkeit des Sprechers angepasst. Aber er findet sich auch an stark pathetischer Stelle, beim Höhepunkt der Liebesbegeisterung (LGr 140), als letzte Rede eines Sterbenden (CF 317) und bei starker Gemütsbewegung (RR 31). So glücklich und natürlich aber Smolletts Diktion ist, wenn er humoristische Szenen schildert — hier begegnet auch gelegentlich Dialekt (RR 53. 238) — im Pathos wird er leicht unnatürlich und geschraubt (PP I 184. 440).

Die subjektiven Wirkungen von Smolletts Vortrag treten wenig hervor: es fehlen Fieldings kunstkritische Einleitungen bis auf eine Parabase (CF 4), seine humoristischen Kapitelüberschriften finden sich in den ersten beiden Romanen noch gar nicht, ganz schwach im CF, ganz in Fieldingscher Art nur im LGr. Regiebemerkungen sind zwar vorhanden, aber gering an Zahl verglichen mit Fieldings Fülle, ohne Fieldings starke Subjektivität, und ausserdem fast ganz beschränkt auf zwei Romane (LGr, CF), wieder ein Zeichen dafür, dass Smollett noch zu keiner festen Technik gelangt ist. Beim Wechsel des Schauplatzes zeigt der Autor an, dass er X. verlassen oder zu Y. zurückkehren wolle, gelegentlich mit einer prägnanten Bemerkung, der Leser solle warten, da auch eine der Hauptpersonen an diesem Punkte der Erzählung vor der Tür zu warten habe (LGr 8, ähnlich LGr 47 u. ö., auch CF 337). Gern wird ein besonders wichtiges Ereignis

durch eine Bemerkung herausgehoben: ein kleiner Unfall hätte der Laufbahn des Helden fast ein Ende gemacht; diesen wollen wir jetzt erzählen (CF 19) u. dgl. — Die Ereignisse der Erzählung werden gelegentlich auf einen allgemeinen Satz zurückgeführt; die eben gezeigte Handlung ist typisch für die Menschen (CF 85. 192). Ruhepunkte werden dazu benutzt, um die Gefühle einer Heldin zu analysieren, das traurige Geschick eines Helden zu beklagen (CF ebs. 288), oder sein Verhalten zu kritisieren (CF 237); die Ruhepausen (Anfang und Schluss der Kapitel) sind so gut wie gar nicht ausgebildet; Ausnahmen sind die eben genannten Fälle (CF 288, LGr 342. 8. 47).

V.

1.

Didaktische Neigungen zeigen sich in Smolletts Vortrag so gut wie niemals; nur in der Vorrede zum CF haben wir einmal warnende Didaxis in Defoes Art. Auch in seiner Stellung gegenüber den Objekten seiner Kunst ähnelt Smollett seinem Vorgänger Fielding, er ist Satiriker.

a) Ständische Satire spielt eine grosse Rolle in Smolletts Romanen. Und zwar mit derselben Auffassung wie bei Fielding: gewisse Stände sind die typischen Vertreter des herzlosen und rücksichtslosen Egoismus. Zu Fieldings geistlichem Schweinezüchter tritt hier der Falschspieler von Beruf im Predigerrock, der ausser dem Spiel nur noch Flüche und schlechte Lieder kennt (RR 44ff). Andere Vertreter des Berufes rennen auf der Strasse umher und bieten sich zu Trauungen an (PP II 352; CF 31). Fielding stellt den Anwalt dar als rabulistischen Gesetzesverdreher, Smollett als unverschämten Ausbeuter seiner Klienten (CF 206), der jedes Wort, sogar den gelegentlichen Gruss auf der Strasse als Konsultation berechnet und sich darüber freut, wenn ein verzweifelter Klient gegen ihn tätlich wird, als ein bequemes Mittel, ihn mit der Drohung gerichtlicher Verfolgung weiter auszubeuten.[36]) — (Dasselbe Motiv findet sich später wieder

in den Pickwick Papers.) Der Friedensrichter ist bei Fielding ein völliger Ignorant, der die Rechtspflege ausübt nach Laune und gefügig dem Willen der Grossen — ähnlich ist Justice Gobble (LGr); was sollte man auch anderes erwarten von einem ehemaligen Schneidergesellen, dem ein hoher Herr an Zahlungsstatt die Richterwürde verschafft hat! Ausserdem ist er ein unverschämter Tyrann, aber selbst völlig beherrscht von seiner Frau, die neben ihm sitzt und die Verhandlung so ziemlich selbst leitet.[37]) Ein anderer Friedensrichter im Roderick Random — an Brutalität nimmt er es mit Gobble auf — ist abhängig von seinem Konstabler: sich selbst überlassen, verwirrt er den einfachsten Tatbestand, und jede gegenteilige Behauptung erklärt er für eine Beleidigung der Justiz (RR 102). Gobble ist ausserdem bequem und faul bis zur Vernachlässigung seiner einfachsten Pflichten: ausserhalb seiner Dienststunden kennt er keine auch noch so dringenden Geschäfte und steckt mit einem Wilddieb unter einer Decke (S. 101). Ein ähnlicher Vertreter der Justiz ist Richter Buzzard, der den unschuldigen Clinker in Untersuchungshaft nimmt, nur weil er von seinem Herrn für seine Freilassung ein Geldgeschenk ergattern will (I 177); und auch sonst soll es Sitte sein, dass der Richter seine Stellung finanziell ausnutzt — er verkauft einem Rechtsanwalt Haftentlassungsbefehle ohne Namen und dieser verschachert sie dann weiter an verurteilte Verbrecher (LGr 49). Die Ärzte sind geldgierige Patrone, die ihre Patienten ausbeuten, sich bei ihnen einschleichen mit allen Mitteln des Betruges, ihnen schmeicheln und sie unterhalten mit allem Klatsch der Stadt. Sie verstehen sich trefflich auf alle Künste der Reklame: sie lassen sich von ihrem Diener aus dem Gottesdienst holen, ohne dass etwas vorliegt, fahren geschäftig in der Stadt umher, nur um sich zu zeigen — wie später Pickwicks Freund Sawyer, und Apotheker, Arzt, Wundarzt und Krankenpflegerin bilden zusammen eine Klique, die sich gegenseitig empfiehlt und zur Geltung bringt (CF 307—10). Hier dürfte dann noch

zu erwähnen sein, dass Smollett unter den Offizieren seines Landes einen früheren Lakaien findet, der die ehemalige Geliebte eines hohen Herrn geheiratet und zur Belohnung ein Patent erhalten hat (RR 64); ein Räuber denkt ernstlich daran, sich mit seiner Diebesbeute eine Offiziersstelle zu kaufen (38). Wie sehr das Heer als Versorgungsanstalt betrachtet wird, zeigt deutlich Roderick Random, der kein Gefühl dafür hat, dass er in der Schlacht von Dettingen gegen sein Vaterland kämpft — und der Dichter anscheinend auch nicht.

Allerhand Berufe als typische Vertreter des menschlichen Egoismus — das fanden wir auch bei Fielding, das entsprach der Tradition des Abenteuerromans. Wir finden aber ausserdem eine zweite Auffassung, die im Roman anscheinend bisher noch nicht hervorgetreten war, in der ganzen Literatur allerdings nichts Neues bedeutet: die Vertreter der einzelnen Berufe werden als Pedanten aufgefasst, sie sind eingebildet, streitsüchtig, prunken mit Gelehrsamkeit und — das ist methodisch interessant: von Alters her wird der Pedant in der Literatur gehänselt und geprügelt; wo die Vertreter eines Berufs als Pedanten aufgefasst werden, begegnet ihnen auch das Schicksal ihrer literarischen Ahnen. Die Ärzte — die wir eben als Egoisten kennen lernten — sind auch Pedanten: sie sind streitsüchtig, können sich nie über eine Diagnose einigen, führen antike Autoritäten beständig im Munde, die aber jeder auslegt wie es ihm gut dünkt (PP I 406); einer von ihnen zeichnet sich aus durch die wahnsinnige Theorie, dass Gestank etwas Angenehmes sei und redet fortwährend — auch in Damengesellschaft — von den abstossendsten Details menschlicher Physiologie und Pathologie (HCl I 179) — ein anderer spricht begeistert von *as pretty a luxation of the os humeri as one would desire to see* (RR 175) — vernünftige Leute werfen diese Pedanten einfach zur Tür hinaus und prügeln sie durch (PP I 407 ff.). Pedanten sind dann weiter die Dichter. Ganz individuell, ohne Anlehnung an den Typus, ist behandelt die selbsterzählte

Geschichte vom Dichter Melopoyn (RR cap. LXII f.), der vergebens versucht, ein Drama zur Aufführung zu bringen, und von Patronen, Theaterdirektoren und Verlegern ausgenutzt und hingehalten wird, bis er schliesslich ins Schuldgefängnis kommt. Dem Typus der Pedanten ähnlicher ist der eitle Dichterling Distick mit seiner kindischen, keine Kritik vertragenden Eitelkeit, der es für selbstverständlich hält, dass jeder ihn kennen muss, wenn seine Werke ihm auch nur das Irrenhaus verschafft haben (LGr 216 f.). Und noch deutlicher zeigt sich das Pedantentum bei den Dichterlingen des Peregrine Pickle (PP cap. XCIV): sie sind sämtlich überzeugt von ihrem hohen Werte, eitel und streitsüchtig — und die Szene endet dann in einer prachtvollen Prügelei[38]) in der Art typischer Pedantenkomik; etwas Individuelles, aber zum Typus durchaus Passendes ist es, wenn ihr Klub nur den einzigen Zweck hat, die Mitglieder mit allen Künsten der Reklame bekannt zu machen. Typische Pedanten sind dann wieder die Erfinder, von denen jeder einen verrückten Einfall hat und ihn finanziell auszubeuten sucht, mit ihrer kindischen Eitelkeit, ihrer Ignoranz, Weltfremdheit und Zanksucht, die natürlich wieder eine Prügelei hervorruft (PP cap. XCV).

Ein neuer Typus, der aber doch wohl eine Modernisierung des alten picaro ist — sind die old bachelors und younger brothers, die ohne eine ständige Beschäftigung das Leben geniessen, soweit ihr schmales Einkommen es ihnen gestattet, Besuche machen, sich im Kaffeehause aufhalten und mit sichtlicher Eitelkeit sich der Bekanntschaft irgend eines berühmten Schauspielers rühmen; harmlose Menschen, die sich freuen an einer fröhlichen Geschichte und stolz sind auf ihre Geschicklichkeit auf dem Gebiete einfacher Kochkunst (PP II 213); wir werden diesen Menschenschlag bei Dickens wiederfinden.

b) Die Schilderung der Gefängniszustände — und damit gehen wir zur politischen Satire über — ist bei Smollett erheblich eingehender und mannigfaltiger als bei Fielding. Wie bei jenem ist auch hier das Gefängnis

zunächst Sitz des menschlichen Egoismus. Wir finden wieder den gelderpressenden Aufseher (RR cap. LXI; CF cap. XXXIX), der empört ist über die Predigten Humphry Clinkers, die ihm das Alkoholgeschäft ruinieren (HCl I 175). Wir kennen auch von Fielding her das lustige Leben, das sich nicht stören lässt durch das drohende Verhängnis und die abstossende Umgebung. Aber viel reicher ist Smollett an rührenden und komischen Einzelschilderungen. Neu und für die Folgezeit bedeutsam ist die Auffassung des Gefängnisses als Treffpunkt der seltsamsten oddities — das entspricht ganz der doppelten Spitze von Smolletts ständischer Satire, wenn hier in gleichem Milieu die Egoisten und Pedanten gezeigt werden: hier treffen wir einen entthronten König und die Genossen seines ehemaligen Glücks — jetzt beschäftigen sie sich damit, mit Muscheln und Erbsen imaginäre Truppenlandungen auf dem Papier vorzuführen (CF cap. XXXIX) — sodann den verrückten Gelehrten vom Pedantentyp, der bewiesen hat, dass der gegenwärtige König der Messias ist (ebd.), den heruntergekommenen Offizier Clewline, der Bankerott gemacht hat, aber im Bezahlen kleiner Schulden doch die Ehrenhaftigkeit seines Charakters zeigt — hier geht die Komik allmählich in Pathos über — und dessen Hauptbeschäftigung darin besteht, Bittgesuche an seine Gläubiger zu verfassen. Er hat sich mit dem Geschick abgefunden und hält wacker dem Unglück stand, bis sein Kind, sein einziger Trost in allem Elend, an den Pocken stirbt — da ergibt er sich dem Trunke; oder die feine Dame, die auch im Elend noch respektiert sein will, einmal am Tage in grosser Toilette erscheint, harmlos vergnügt ist und jeden anpumpt, ohne je zurückzuzahlen, grossartige Reden hält über ihre vornehme Verwandtschaft und in hocheleganteni Stile an ihre Gläubiger schreibt — die Vorläuferin der unsterblichen Micawbers (LGr cap. XXI). Hier im Gefängnis stehen die komischen Szenen neben Ereignissen voll herzzerreissendem Pathos (PP II 354), hier begegnen unvermutet alte Bekannte; es ist eine

Stadt für sich mit eigener, leidlich gut funktionierender Verwaltung: ein Gerichtshof aus Gefangenen bestraft Vergehen gegen die Ordnung (PP II 276). Und so tief traurig die ganze Atmosphäre ist, die meisten Gefangenen fühlen sich doch hier leidlich wohl; nur wenige würden entfliehen, auch wenn sich eine Gelegenheit böte; sie würden ihre verhältnismässige Behaglichkeit eintauschen gegen ein Leben voll beständiger Aufregung und Unsicherheit (LGr 189). Das sind Züge, die schon lebhaft an Dickens'sche Kunst gemahnen.

Zum ersten Male erhalten wir im englischen Roman eine Schilderung des Irrenhauses, die vielleicht angeregt ist von Lesages Diable boiteux (cap. IX) — der von Smollett gewiesenen Spur folgen dann im 19. Jahrhundert Marryat im Peter Simple und Henry Cockton in seinem Valentine Vox (1840). Es liegt ohne weiteres nahe, im Irrenhause zunächst zu sehen einen Versammlungsort der oddities; — genauer wird allerdings nur beschrieben der verrückte Dichter Dick Distich — also es aufzufassen in ähnlicher Weise wie das Gefängnis. Ohne weiteres lässt sich auch das Irrenhaus darstellen als Ort des Egoismus, wo ohne zureichenden Grund der Unglückliche seiner Freiheit beraubt wird. Und da liegt es nahe, das Motiv auch in gleicher Funktion zu behandeln wie das des Gefängnisses: ins Irrenhaus kommt der Held auf dem Gipfel seines Unglücks; dort treffen sich alte Bekannte wieder (Launcelot und Aurelia); dort wird der Held schliesslich von seinen treuen Dienern und Freunden befreit (Crowe und Clarke = Hatchway und Pipes) und in diesem Moment nimmt sein Glück eine entscheidende Wendung zum besseren. So spielt im Launcelot Greaves (cap. XXIII) das Irrenhaus in Auffassung des Motivs wie Bedeutung für die Komposition des Ganzen genau dieselbe Rolle wie das Gefängnis im Peregrine Pickle.

c) Leise bahnt sich bei Smollett ferner an die soziale Satire einer späteren Generation. Er hält nicht viel von den sozialen Unterschieden innerhalb des Volkskörpers.

Die Strassendirne, die Peregrine vom Wege aufliest und zur vornehmen Dame erzieht, lernt all die kleinen Künste der Vornehmheit in kurzer Zeit täuschend ähnlich nachahmen (cap. LXXXVII). Und fast wie später Dickens es tut, geisselt er die soziale Verständnislosigkeit der Grossen. Eine vornehme Dame will einer in Elend verkommenden Mutter helfen; da hat sie mit hartnäckigem Widerstand einiger anderer Damen zu kämpfen, die da meinen, hier sei alle Hilfe unnütz; deshalb *'their compassion would be most effectually shown in leaving her to perish in her present necessity'* (PP I 463).

Diese Stelle ist deshalb besonders interessant, weil sie deutlich zeigt, wie Smollett eine Übergangserscheinung ist. An dieser Stelle bricht sich ein tieferes Verständnis für die unteren Klassen Bahn; sonst finden wir bei ihm eher das Gegenteil. Ähnlich wie bei Fielding sind die niederen Klassen für ihn zwar menschlich interessant und bedeutsam, aber doch wesentlich, weil sie eine Fülle komischer Typen liefern. Er wendet sich mit aller Schärfe gegen politische Missstände und jede Ausbeutung der unteren Klassen; genau wie später für Dickens ist ihm das Parlament nur eine grosse Farce (LGr cap. IX), aber es fällt ihm nicht ein, soziale Unterschiede abschaffen oder auch nur wesentlich mildern zu wollen; wie bei Fielding ist ihm ein Gentleman in einer Dienerlivree wie Humphry Clinker nur möglich, wenn er aus höherem Stande zu den Niederen verschlagen ist, und auch dann trägt er noch die komischen Züge, die für Smollett mit niederer Geburt ohne weiteres verknüpft sind. Brambles scharfe Philippika gegen den Pöbel in jederlei Gestalt — *'a mass of ignorance, presumption, malice and brutality'* (I 40) — mag in der Form dem Charakter des Sprechers angepasst sein, in der Sache entspricht sie sicherlich der Meinung des Autors. Auch die unverkennbare Bewunderung, mit der er von den schottischen Hochländern spricht, ist weit entfernt von romantischer Verherrlichung einfacher Sitten. Er berichtet von ihrer Kraft, ihrer Widerstandsfähigkeit gegen

Strapazen, gegen Hunger und Wetter (H Cl II 87), er erzählt vom *coronach* und *pibroch* (II 72 f.) — das ist das Staunen des interessierten Reisenden; er freut sich über ihre Gesundheit als Folge von Mässigkeit, körperlicher Bewegung und guter Naturanlage — das ist der Standpunkt des moralisierenden Klassizisten, der dann auch nicht unterlässt hinzuzufügen, dass sie schmutzig sind und an Hautkrankheiten leiden (83), und der schottische Dudelsack ist ihm der Inbegriff aller Greuel (II 72) — da ist nichts von der patriotischen Begeisterung eines Burns oder Scott. Er kann sich darüber freuen, dass die Edinburgher Laufburschen der guten Gesellschaft ein Essen geben (II 55), aber das ist die Freude des Humoristen, der neue oddities entdeckt, nicht die Begeisterung des Sozialreformers, der allgemeine Brüderlichkeit predigt.

2.

a) Es entspricht der Überlieferung des Abenteuerromans, dass das Pathos in Smolletts Romanen nur eine geringe Rolle spielt. Im allgemeinen weicht Smollett genau wie Fielding pathetischen Themen möglichst aus. Das Schicksal von Emilia Gauntlet, die nicht nur lange vergeblich auf ihren Geliebten harrt, sondern zuletzt auch noch die Achtung vor ihm verlieren muss, wird kaum behandelt; der Tod Trunnions [39]) wird durch die komische Einkleidung der Erzählung seines pathetischen Charakters zum grössten Teile beraubt; das Wiedersehn der lange Getrennten, mögen es nun Liebende sein oder Freunde oder Verwandte, wird so kurz wie möglich abgemacht. Dies auffällige Zurücktreten des Pathos hängt sicher auch innerlich mit der Tradition des Abenteuerromans zusammen; denn Smollett hat an und für sich volles Verständnis für alles Pathetische. Er beschreibt einmal, wie der Sohn als Offizier aus Indien zurückkommt und den Bruder in Schuldhaft, den Vater als armen Strassenarbeiter wiederfindet (H Cl II 98 ff.), wie die Rückkehr des Sohnes die wahnsinnige Mutter heilt (L Gr cap. XII); wir haben seine

Gefängnisszenen kennen gelernt mit ihrem starken pathetischen Unterton, und wo er gar allem Anschein nach in die Bahnen einer pathetischeren Gattung gerät, wie im Fathom, werden pathetische Szenen gelegentlich breit ausgeführt; hier erhebt er sich sogar zum Pathos des Schauerlichen — Fathom in der Räuberhöhle mit der Leiche eines soeben Ermordeten im Bett (cap. XIX ff.) — und sogar an geisterhaften Effekten geht er nicht vorbei (cap. LXI f.).

b) Im Grossen und Ganzen zeigt er sich in seinen Romanen jedoch von der komisch-humoristischen Seite. Es entspricht seiner Neigung zu extremen, starken Wirkungen, die wir bei seinen Menschenporträts gefunden haben, wenn er hier *α*) die groteske Situationskomik in reichem Masse pflegt. Wo der arme Pallet sich sehen lässt, fliegt er in den Schmutz, wird er mit übelriechenden Flüssigkeiten begossen, fahren die Prügel auf seinen Rücken nieder, und ähnlich geht es Strap. Besonders groteske Beispiele finden sich PP I 259. 405. 286. Die Dicken und die Dünnen müssen um die Wette laufen — man kann sich denken, zu welch grotesken Situationen das führt (HCl I 148). Peinliche Verwechslungen von Personen und Örtlichkeiten führen zu derbkomischen Szenen: aus der Vertauschung von Betten und Türen ergeben sich Abenteuer, bei denen der Held nicht immer so unschuldig ist wie Pfarrer Adams in gleicher Situation (RR cap. XI. XIX); abgeschwächt begegnet das Motiv dann weiter als Stelldichein mit der falschen Dame (RR cap. L) — oder ohne erotischen Beigeschmack als Personenverwechslung beim Duell (s. S. 161), als verhängnisvolle Vertauschung eines Briefes (S. 188 oben), mit besonders grotesker Pointe, wenn ein Affe die Rolle eines Menschen spielen soll (PP cap. LXXXVI). Wie bei Fielding so haben wir auch hier Gasthofszenen, bei denen die eifersüchtige Furcht eines Gatten zwar nicht bestätigt, aber ein anderes Liebespaar in verfänglicher Situation entdeckt wird (RR cap. XI; ein Jahr vor dem Tom Jones). Peinliche Situationen aller Art werden mit

grossem Behagen geschildert: da wird Bramble an den Ohren aus dem Wasser geholt auf Grund von blindem Lärm oder Bullford ins Wasser gehetzt, oder Clinker, Lismahago oder Winifred Jenkins müssen ihre Blösse aller Welt preisgeben (H Cl I 92 f. II 138 ff.).[40]) Gelegentlich haben diese Situationen auch etwas Charakteristisches: die eben genannten Szenen wirken hauptsächlich dadurch, dass die pedantische Würde des Offiziers und die angemasste Vornehmheit der Zofe zu Falle kommen, und ähnlich ist es, wenn gerade Matthew Bramble, der alte Junggeselle, ohne die leiseste Schuld in verfänglicher Situation mit einer Dame gefunden wird (H Cl I 19 ff.), wenn gerade Tabitha, die ältliche Kokette, eine Werbung um ihre Nichte auf sich bezieht und begeistert zustimmt (H Cl I 164 ff.), auch bei Fielding hatten wir ähnliche Fälle (S. 147). Fieldingscher Humor ist ferner der komische Brief: alles was Winifred Jenkins schreibt, gehört in diese Kategorie, und aus dem Peregrine Pickle der komische Geschäftsbrief, in dem Pickle sen. seine Werbung vorträgt (I 17, ähnliche Briefe P P I 238, L Gr 148), ferner der Widerspruch zwischen Wort und Tat: Trunnion renommiert mit seiner ehelichen Unabhängigkeit, sowie aber seine Frau dazu kommt, ist er still (I 117), und hierher gehört auch das Duell der Feiglinge (s. o. S. 161). Oder die Komik besteht darin, dass der Wille in seltsam inkongruenter Form sich in Tat umsetzt: ein Duell wird nicht mit der Waffe ausgefochten, sondern die beiden Paukanten rauchen Schwefel, bis der eine von ihnen genug hat (C F cap. XLI). Oder die Handlung hat eine so ungewöhnliche Begleiterscheinung, dass diese unwillkürlich unsere Aufmerksamkeit auf sich lenkt und das Wichtige ganz dahinter verschwinden lässt: Pallet flieht heulend und schreiend aus dem Gefängnis — einen Nachttopf in der Hand; Strap, der Barbier, erkennt in dem eben eingeseiften Kunden seinen Freund Roderick — und fällt ihm gerührt um den Hals, so dass beide mit Seifenschaum beschmiert sind (R R cap. VIII). Der Friedensrichter Frogmore glaubt

in den letzten Zügen zu liegen. Eine furchtbare Kolik wühlt in seinen Eingeweiden: während er der prosaischsten Beschäftigung des Menschenlebens obliegt, fleht er den Himmel um Gnade an, und bei ihm sitzt ein Pfarrer, der ihm die Tröstungen der Religion spendet und sich dabei krampfhaft die Nase zuhält (HCl II 145).

β) Aber auch sein Charakterhumor ist reich ausgebildet und zwar erscheinen im wesentlichen die Fieldingschen Typen. Die naiv-einseitigen sind vertreten durch den Picaro Beau Jackson in seiner naiv-sorglosen Unverschämtheit, die Pedanten, den Doktor und Jolter mit ihren Steckenpferden — ganz nach dem Vorbild von Thwackum und Square — die blaustrümpfige Tante Narcissas im RR, und durch die Ärzte und Seeleute, die sich stets in den Vorstellungen ihres Berufes bewegen; auch dafür gab es schon in den Sportausdrücken des Squire Western ein Vorbild, und die Seemannssprache speziell war schon von Congreve zu gleich komischen Wirkungen ausgebeutet worden (s. S. 178). Neu dagegen ist der Charakter Humphry Clinkers, dessen Eigentümlichkeit lediglich in der naiven Einfalt besteht, mit der er an die Dinge herantritt, ohne sich durch schlimme Erfahrungen belehren zu lassen; eine Seite des Don Quijote-Adamstypus ist hier zur alleinigen Wirkung benutzt worden. Die Charaktere mit dem Gegensatz zwischen Sein und Schein bewegen sich dann wieder ganz in Fieldingschen Bahnen: wir haben die Vertreter bestimmter idealer Berufe (Geistliche, Richter, Advokaten) als herzlose Egoisten gefasst; im Einzelnen sehr viel schärfer gesehen als bei Fielding, aber doch ganz in dessen Art; ebenso die heiratswütigen Alten (Tabitha, Mrs. Grizzle). Bekannte Typen sind weiter der sinnliche alte Apotheker Crab und der feige Bramarbas Weazle (beide RR). Neu sind in diesem Rahmen die Könige und grossen Herren, die im Gefängnis sitzen, die Heruntergekommenen, die dort trotzdem sehr vergnügt sind und der dummdreiste Mensch (Pallet), der nichts kann und immer eine Rolle spielen will, dafür in

barbarischster Weise misshandelt wird und doch nicht zu belehren ist. Ganz in Fieldings Art sind dann gefasst die Charaktere mit dem komischen Widerspruch in ihrem Wesen, sowohl die Sonderlinge, die zugleich Helden sind (Lismahago, Bramble, auch die Seeleute gehören hierher), wie die gutmütigen Egoisten, bei denen teils die Selbstsucht (Winifred Jenkins), teils die Gutmütigkeit (Pipes, namentlich Strap) stärker betont ist. Ganz zum Charakter Smolletts passt es aber, wenn im allgemeinen die komische Seite des gemischten Charakters bei ihm deutlicher in den Vordergrund tritt als die pathetische.

γ) Seltener als bei Fielding finden sich bei Smollett die verschiedenen Ausprägungen subjektiven Humors und auch in weniger überraschender Fülle. Längst nicht so gebräuchlich wie bei jenem ist die komische Verschiebung der Quantität; aber auch bei ihm singt Pallet einmal *'that celebrated English ditty, 'the pigs that lie with their arses bare'*, die Bettlerin, die Peregrine von der Strasse aufliest, hat ihr Talent gebildet in der *venerable society of weeders, podders and hoppers* (allerlei Diebesspezialitäten) *with whom she had associated from her tender years* (II 184). Gern wird die komische Glorifizierung des Alltäglichen wie bei Fielding erreicht mit Hilfe klassischer Motive (LGr 34), oder auch in negativer Form fällt ein Strahl klassischer Hoheit auf einen niedrigen Helden: Fathoms Mutter muss den Helden selbst aufziehen; denn sie lebte nicht in den glücklichen Zeiten, wo man diese Aufgabe der ersten besten Ziege oder Wölfin überlassen konnte (6). Oder umgekehrt wird das Hohe familiär behandelt. Mrs. Grizzle redet viel vom neuen Jerusalem und dem Flusse Jordan — das erfahren wir in familiärer Umbildung in Hatchways Orthographie und Seemannssprache: *[she is] palavering about some foreign part called the New Geereusalem, wishing herself in a safe birth in the river Geordun* (PP II 167) — das könnte Sam Weller geschrieben haben. (Ein ähnliches Beispiel CF 348.)

Sehr nahe stehen den eben angeführten Fällen einige

andere, bei denen sich mit der pomphaften Erhebung des Niedrigen verbindet eine Verklärung des Schlechten, mit der Änderung der Quantität also eine solche der Qualität. Ein Verbrecher wie Fathom ist ein Spiegel moderner Ritterschaft (2), seine Mutter, eine Marketenderin und Soldatendirne, begleitet das englische Heer aus reiner Menschenfreundlichkeit und versorgt seine Reihen mit den erfrischenden Strömen auserwählten Genevers; sie fliesst über von der Milch menschlicher Freundlichkeit und teilt freigebig ihr Lächeln aus unter den Söhnen des Mars, um ihnen die Mühen und Gefahren des Feldes zu versüssen (3). Etwas Ähnliches ist es, wenn durch Missbrauch von Fremdwörtern und gelehrten Ausdrücken etwas Harmloses einen pikanten Nebensinn erhält (Win. Jenkins I 181 u. ö.) — das fand sich bei Fielding nicht. Oder das Hässliche soll schön erscheinen: Lismahagos Braut, die Indianerin, hat ihre Hochzeitstoilette angetan: ein Augenlid ist grün gemalt, das andere gelb, die Backen sind blau, die Lippen weiss, die Zähne rot; sie ist eingeschmiert in Bärenfett, das einen höchst angenehmen Geruch verbreitet (II 19) — etwas Unangenehmes willkommen: *[his father] that very day had the satisfaction to hear that his son was in a spunging house* (PP II 158). Oder für eine Tatsache wird ein unmöglicher Grund gesucht mit deutlicher satirischer Spitze: der Arzt hat den Patienten für völlig gesund erklärt; dieser aber will sich rächen und stirbt am nächsten Tage (RR 178). Oder es geschieht etwas — trotz eines Hindernisses, das in Wahrheit kein Hindernis ist, sondern nur zu komischem Zwecke momentan dazu gemacht wird: *the fellow, though a valet de chambre, blushed at this observation* (PP II 242); oder eine falsche Übersetzung trifft unbewusst doch das richtige: wenn die Mägde in Edinburgh gewisse Schlafzimmerutensilien aus den Fenstern entleeren, so rufen sie *'gardy loo', which signifies 'Lord have mercy upon you'*, so berichtet Winifred Jenkins (HCl II 48). Hierher gehört es auch, wenn etwas Abstraktes konkret gedacht wird. Habeas Corpus, das Zaubermittel.

mit dem jeder der Gefangenschaft entgehen kann, wird in der braven Winifred Phantasie zu Apias Korkus, *who lives with the ould bailiff and is, they say, five hundred years ould . . and a congeror* (HCl I 180). Wie Fielding so liebt auch Smollett, allerdings fast nur im RR, die unmöglichen redenden Namen: ein dummer hochmütiger Squire heisst Gawky, der Barbier Strap, der Lehrer Syntax, die Apotheker Potion und Lavement usw.

Häufiger als Fielding arbeitet Smollett mit dem komischen Motive, zwischen zwei gänzlich zusammenhangslosen Vorstellungen einen momentanen Zusammenhang herzustellen (Kongruenz des Inkongruenten). Mrs. Trunnion beherrscht ihr ganzes Haus *by the force of pride, religion and Coniac* (PP I 167), sie erscheint oft *overstowed with Nantz and religion* (PP I 422; ähnliche Beispiele PP I 3. 5; HCl II 59; RR 18).

3.

Bedeutet Smollett einen Fortschritt in der Literaturgeschichte? Bisher haben wir ihn im wesentlichen kennen gelernt, wie er mit alten Methoden der Charakterschilderung, der Handlungsführung, des Vortrags, der Erzählungsform experimentiert, und dabei ohne ersichtlichen Grund im früheren Roman verwendete Methoden wieder verlässt, was denn doch wohl nur als künstlerische Unsicherheit zu erklären ist. Seltene Ausnahme ist es, wenn er geschickt weiterbildet, was andere gefunden haben (S. 191), in der Führung der Handlung war sogar ein entschiedener Rückschritt zu verzeichnen. Seine Originalität liegt auf einem anderen Gebiete, dem der Schilderung menschlicher Persönlichkeiten und Charaktere. Hier fanden wir interessante neue Leistungen in der karikierenden Personenbeschreibung und bedeutsame Fortentwicklungen alter Charaktertypen, auch in der ständischen Satire gewisse neue Wege. Und noch in anderer Beziehung, in seiner Stellung zu den Lebensidealen der Zeit, ragt er bereits merklich über den Durchschnitt seines Jahrhunderts hinaus.

Wir haben gewisse Spuren des Fortschritts — freilich nur ganz sporadisch — gefunden in seinen sozialen Anschauungen (198 f.). Er ist weiter modern als Hygieniker. Er liebt das Schwimmen als Sport (H Cl I 209); kleinen Kindern soll man nicht die Glieder einschnüren und soll sie fleissig kalt baden (PP I 32; ebs. Travels 478 f.); der vernünftige Arzt wirft alle Tränke und Drogen zum Fenster hinaus. Die Kranken sollen nicht zu vorsichtig sein und frische Bewegung nicht scheuen (H Cl II 186). In seiner Pädagogik: der gute Lehrer geht liebevoll ein auf die Individualität seines Schülers, er straft niemals mangelnden Fleiss; aber den Wetteifer unter den Schülern sucht er anzuspornen; kleine Vergehen gegen die Disziplin werden vor einen Gerichtshof von Schülern gezogen (PP cap. XII; I 63 f.). Das sind Rousseausche Anschauungen. Und ganz an Rousseau gemahnt es, wenn Lismahago im Handel den Verderb aller Nationen sieht, weil er Schwelgerei erzeugt und der Wohlstand, der von ihm ausgeht, nichts Dauerndes ist (H Cl II 30. 112 ff.). Auch in seinen Kunstanschauungen ist er modern. Es gibt kein einheitliches Schönheitsideal, das für alle Nationen gleichmässig gälte (PP I 298), er betrachtet in Italien alle Kunstwerke ohne irgendwie durch Schulmeinungen beeinflusst zu sein: die Venus von Medici (Tr 461 f.) und den Hermaphroditen (463 f.) lehnt er ab, ebenso Rafaels Madonna della Seggiola (465 f.) und Michel Angelos Pieta (488); dagegen liebt er Guido Reni (488) und — seltsame Zusammenstellung — ausserdem Mittelalter und Renaissance (463 f.). Er interessiert sich für das alte Provenzalische, obgleich er es für einen verderbten Dialekt hält, und bringt eine Probe moderner Dialektdichtung (Tr 411 f.) aus der Gegend von Nizza. Er erkennt, dass das Schottische weniger 'degeneriert' ist als das Englische und den älteren Lautstand getreuer bewahrt hat (H Cl II 24). Aber ganz Klassizist ist er wieder in seinem mangelnden Verständnis für religiöse Werte. Diego de Zelos ist bereit, seine Religion zu wechseln, weil ewige Seligkeit und wahres

Menschentum unabhängig sind von der Konfession (CF 435), und der Seemann Bowling lehnt einen Übertritt zwar entrüstet ab — aber nur, weil es niedrig und pietätlos ist, sein angestammtes Bekenntnis aufzugeben (RR 266). Der eine ist gleichgiltig, der andere hartnäckig — religiös ist keiner. Eine starke Religiosität ist ihm verdächtig, und wenn sie sich zeigt im Wertlegen auf religiöse Sitte, schlechterdings Fanatismus und Heuchelei (Tr 282). Von Aberglauben und Fanatismus sieht er in Frankreich und Italien immer neue Beispiele, von Frömmigkeit weiss er nichts zu berichten. Und der christliche Missionar in Amerika ist ihm schlechtweg der Störenfried in einer vernünftigen Nation, die im christlichen Dogma nur etwas Lächerliches oder Irreligiöses sieht (HCl II 20 f.) Das ist ganz klassizistisch.

Aber seine Romane zeigen hier und da Interesse für die Natur. Das fehlte vollkommen bei Defoe — ihm sind die Alpen fürchterliche Berge (Rox 106), und wenn er einen Sturm auf See beschreibt, weiss er zu berichten nur von geängsteten Menschen, nichts von einem gewaltigen Naturschauspiel — und bei Richardson und Fielding nicht minder; die kleinen Naturbildchen und -vergleiche des letzteren kommen kaum in Betracht. Das gesteigerte Naturgefühl setzt auch bei Smollett erst spät ein, eigentlich erst in seinem letzten Roman. Im Fathom beschreibt er allerdings eine Gewitternacht im Walde mit überraschender Symbolik:

*Every whisper of the wind through the thickets was swelled into the hoarse menaces of murder, the shaking of the boughs was construed into the brandishing of poignards, and every shadow of a tree became the apparition of a ruffian eager for blood* (101),

aber eigentliche Naturbeschreibung haben wir erst im Humphry Clinker und sie bezieht sich ausschliesslich auf Nordengland und Schottland. Und hier wieder nur auf die Natur im eigentlichsten Sinne — Wald, Heide und See —; das gotische Münster von York ist ihm nur die törichte Nachahmung eines sarazenischen Stiles, der für

das englische Klima völlig verfehlt ist. Wir dürfen in dieser sachlichen, örtlichen und zeitlichen Beschränkung seiner Naturbegeisterung wohl den Einfluss der ossianischen Dichtungen erblicken — aber wie unromantisch ist bei allem Verständnis für einzelne Motive der Romantik seine ganze Art zu sehen! Er freut sich über die 'romantische' Lage von Scarborough (I 208) an einem Felsen, der über die See hinaushängt, dasselbe Adjektivum wird verwendet von Edinburgh am Abhange des burggekrönten Berges (II 41. 63), eine Bergschlucht im Walde mit einem in Kaskaden sich senkenden Bach ist romantisch (83), dasselbe gilt vom Lough Lomond: er ist schöner als die Seen von Italien und der Schweiz mit seinen grünen Inseln, den Villen, Wäldern und Kornfeldern am Ufer und den gewaltigen Bergen im Hintergrund (80). Smollett ist begeistert von den Morven Hills mit ihren Erinnerungen an Ossian und Fingal, von der schottischen Heide, wo der Wind durch das Gras pfeift (II 70). Sein Gesichtskreis ist also wesentlich weiter als der des Klassizismus; er freut sich an einer gewissen Unregelmässigkeit der Linie, wie ihm denn auch die Parkanlagen im französischen Stil nicht gefallen können (II 64; Tr 485 f.), aber er schaut romantische Dinge doch noch wesentlich mit dem Auge des Klassizisten. Er beschreibt mit einer Ruhe, die bedeutsam absticht vom romantischen Überschwang eines Burns oder Scott, und wenn ihm die Aussicht vom Edinburgher Schlosse gefällt, so ist es wesentlich deshalb, weil die Städte an der Küste einen so wohlhabenden Eindruck machen, und er unterlässt nicht hinzuzufügen, dass die Wirklichkeit doch stark hinter der Phantasie zurückbleibt (II 63) — er hat also nicht in erster Linie Freude am künstlerischen Bilde, sondern an den ökonomischen, sozialen und moralischen Assoziationen, die es erregt; er sucht nicht die Landschaft, sondern den Menschen in ihr — wir haben also trotz eines romantischen Objektes klassizistische Naturauffassung. Dazu passt ganz die dürftige Beschreibung der einsamen Insel Iona im Gegensatze zu der Ausführlich-

keit, mit der in Edinburgh alle topographischen und kulturhistorischen Einzelheiten berichtet werden. Und beim Loch Lomond zählt er mit grösster Genauigkeit auf Länge, Breite und Tiefe des Sees, die Zahl der Inseln, sämtliche Fische, die in ihm leben (II 80 f.) — hier spricht ein klassizistischer Antiquar, kein romantischer Künstler. Und gar in der Ode an den Levenbach — wie unromantisch ist das, was er zu seinem Lobe vorbringt (II 82): *'No torrents stain thy limpid source; no rocks impede thy dimpling course'*, die Fische werden wieder getreulich aufgezählt und es werden die Menschen an seinem Ufer gepriesen; zwar ist hier auch die Rede vom *'ancient faith that knows no guile'* — aber die *'shepherds piping'*, die unmittelbar daneben stehen, zeigen deutlich, dass diese Romantik wurzelt nicht in den modernen Idealen Macphersons, sondern in der Schäferkonvention früherer Zeit; ein andermal sind die Hochlande das Arkadien Schottlands (80); treffender konnte Smollett selbst nicht bezeichnen, wie sehr er noch in klassizistischen Idealen befangen ist. Sein Gesichtskreis hat sich erweitert, aber sein Auge hat sich nicht geschärft. Und deutlich zeigt sich dasselbe Vorwiegen klassizistischer Auffassung bei romantischen Objekten in der Schilderung der Gegend von Inverary (II 85 f.). Die Gegend ist *amazingly wild*, von Bergen umschlossen, *'a most stupendous appearance of savage nature, with hardly any signs of cultivation, or even of population. All is sublimity, silence and solitude'*. Das ist die romantischste Stelle in Smolletts Werken. Aber sowie er vom Gesamteindruck zum Einzelnen fortschreitet, meldet sich der Klassizist. Ausführlich geht er ein auf einen Strich Land an der See, *'one of the most agreeable tracts of the whole island'* — weil die See ihn warm hält und mit Fischen versorgt — das ist das Erste und Wichtigste — und weil er eine wunderbare Aussicht auf die Hebriden gibt: es sind ihrer dreihundert (also wieder der Antiquar) *scattered, as far as the eye can reach, in the most agreeable confusion* — wieder der Romantiker. Aber sogleich

erhalten wieder der Reiseführer und der Moralist das Wort, um über die Viehzucht zu berichten und den Einfluss, den sie auf den Charakter der Bevölkerung auszuüben scheint. Das sind erst schwache Anfänge von Naturgefühl, aber es sind immerhin Anfänge, die zu Höherem führen.

Für die Geschichte des englischen Romans ist Smollett von ausserordentlicher Bedeutung geworden. Marryat hat seine Kunst von ihm gelernt und — was mehr sagt — Dickens ist Smolletts grosser Schüler und zugleich der Vollender seiner Kunst. Denn Smolletts Können, so gross es auch ist, hat nichts Ganzes, nichts Ausgeglichenes. In Smolletts Fall ist einmal wirklich die Kunst das getreue Spiegelbild des originellen Charakters; wie im Leben, so hat Smollett auch in seinem Schaffen nach allen Seiten ausgegriffen, aber ist vor innerer Unrast nicht zur wirklich grossen Leistung durchgedrungen.

Smolletts Interessen im Leben waren weiter als die eines begabten Durchschnittsmenschen. Er ist ein bedeutender Romandichter und Arzt dazu, er versucht sich als Politiker und sogar als Historiker. Dasselbe Bild zeigt seine Kunst. Richardsons Romane geben ein völlig einheitliches Bild, bei Fielding steht allerdings Jonathan Wild auf einem Seitenpfade seines Schaffens; aber die übrigen drei Erzählungen sind wesentlich gleich. Bei Smollett dagegen gehören höchstens die beiden ersten Romane zu einer und derselben Gruppe; mit Count Fathom wendet sich der Autor vom Abenteuerroman zum reinen Verbrecherroman, der vielleicht noch heroisch-galante Einflüsse aufgenommen hat, und von diesem wieder zum Launcelot Greaves, der zwar das äussere Gepräge des Abenteuerromans trägt, aber durch die starken quijotischen Elemente einen Stich ins Pseudoheroische erhält, und zuletzt kommt Humphry Clinker, diese Kette von Familiengemälden in Form eines Abenteuerromans. Smollett strebt nach immer neuen Wirkungen: hat er seine ersten drei Helden ins Gefängnis geschickt, so muss Launcelot Greaves

ins Irrenhaus wandern. Im Fathom kommt zu den üblichen Elementen des Abenteuerromans etwas Neues hinzu, die Geistergeschichte, im Humphry Clinker ein anderer Effekt: Naturbeschreibung, und — etwas, was schon vorher dagewesen, aber für die Zeit jedenfalls neu war —: ethnographische Wirkungen, Schilderungen von Schottland und den Schotten. Aber all diese neuen Momente finden sich nur einmal, es sind Töne, die einmal angeschlagen werden und wieder verhallen. Und das fanden wir auch sonst: wie er das Äussere von Menschen beschreibt, das zeigt ein seltsames Hin und Her; es entwickelt sich keine einheitliche Technik bei ihm; in dem einen Roman ist viel, in dem anderen wenig Personalbeschreibung ohne ersichtlichen Grund (S. 183 ff.). Das Konstruktionsmotiv von der Erziehung des Helden ergreift er im Peregrine Pickle und wirft es dann wieder fort. Im Fathom schwebt es ihm noch einmal vor, aber er kann nichts damit anfangen; statt einer Bekehrung zeigt er plötzlich einen Mann, der behauptet, bekehrt zu sein. Diese seltsame Unruhe in seiner Kunsttechnik passt ganz zu dem Bilde des Arztes, der überall eigene Wege ging, überall modernen Anschauungen huldigte, aber doch sie nicht verdichten konnte zu einem einheitlichen System und nichts Wesentliches durchzusetzen imstande war.

Es fehlt Smollett die systembildende Kraft auch in seiner Kunst. Er ist originell in allen Einzelheiten. Wir sehen, wie er zwar der Tradition ziemlich alle seiner bedeutenden Charaktertypen entnimmt, aber sie sehr originell fortbildet. Nicht nur, dass er sie mit einer Fülle fein beobachteter Einzelzüge ausstattet, sondern er entwickelt die alten Typen weiter; im alten picaro entdeckt er die Keime zu vier verschiedenen Charakteren (S. 170 ff.). Er findet, dass ein Individuum gleichzeitig zu verschiedenen recht heterogenen Typen gehören, seinem Äusseren nach ein miles gloriosus, seinem Charakter nach ein Pedant sein kann (S. 173 f.); er entdeckt in dem Seemann die Züge des jungen Helden und des Pedanten zugleich (S. 179).

Er weiss die alte Briefform Richardsons in einer Weise zu benutzen, dass sie alle Vorzüge der Gattung bewahrt und ihren Gefahren entgeht (S. 190) — das alles sind Zeichen eines originellen Kopfes. Aber ebenso oft weiss er doch auch mit der Tradition nichts anzufangen: er hat einen picaro vor sich, wie ihn Lesage gezeichnet hat, egoistisch, dabei gutmütig und leichtsinnig, und will ihm heldenhafte Züge verleihen wie sie Tom Jones besitzt, will seinen Peregrine am Schlusse veredeln — aber er kann wohl einzelne bedeutende Szenen und Charaktermomente durchführen, jedoch keine systematische Entwicklung. Fathom, der sich bessern soll, misslingt ebenso, im Launcelot Greaves stehen die heterogenen Elemente, sein Edelmut und seine Narrheit, schroff nebeneinander, von Synthese ist keine Rede. Dasselbe gilt von den mannigfachen Methoden seiner Charakterkunst, bei denen sich wohl verschiedene Künste im einzelnen aufzeigen lassen, aber keine sich für ihn recht typisch nennen lässt. Einen gewissen Mangel an Synthese, eine Freude gerade am scharf übertriebenen Einzelzug zeigen Smolletts Personalbeschreibungen und sein Humor (S. 184, 201). Dass die Handlungsführung bei einer solchen Dichterpersönlichkeit der schwächste Punkt sein muss, ist klar. Wieder allerhand Einzelmomente, wohl meist aus Fieldings Werkstatt, die glücklich verwendet sind, aber schliesslich doch ein völliges Versagen. Als hätte Fielding nie geschrieben, so sinkt hier der Roman zurück auf die Stufe Defoes.

Smollett hat Schule gemacht mit seinen grossen Vorzügen und seinen grossen Schwächen. Dickens' Oddities sind nicht zu denken ohne Smolletts Vorbild, aber auch manches, was unausgeglichen und übertrieben ist in seiner Kunst, ist Smolletts Erbe.

---

Goldsmith.

Kapitel 5.

## Goldsmith.

Zwei Romantypen kämpfen um die Mitte des 18. Jahrhunderts um die Gunst des englischen Publikums, der Typus Richardsons und der Typus Fieldings. Und hinter der verschiedenartigen Kunst steht in beiden Fällen verschiedene Lebensauffassung.

Richardson ist der typische Vertreter des guten englischen Bürgertums; das heisst, er ist im puritanischen Ideenkreise erwachsen, wenn er auch in seinem Bekenntnis sich zur anglikanischen Kirche hielt. Die beiden Hauptelemente des Puritanertums, seine didaktische Richtung und sein Interesse für alles Seelische, kommen bei ihm voll zur Geltung. Er hat kein wesentliches Interesse an aufregenden Abenteuern; die Handlung hat für ihn nur Bedeutung, wenn sie benutzt werden kann zu erbaulicher Wirkung, oder wenn sich das Seelenleben starker Persönlichkeiten in ihr kundgibt. Er sucht den Menschen nicht im bunten Getriebe der Welt, sondern im einfachen häuslichen Kreise. Man hat seinen Roman daher den Familienroman genannt; das Charakteristische seiner Kunst tritt jedoch schärfer hervor, wenn wir ihn nach seinem entscheidenden Merkmal den Persönlichkeitsroman nennen.

Fielding dagegen, der Vertreter des merry old England, ist von allen erbaulich-didaktischen Regungen frei, und das gesteigerte Interesse der Puritaner für menschliches Seelenleben liegt ihm ebenfalls fern. Wenn ein armer Pfarrer von Hunden gehetzt und in den Schweinekoben gestossen wird, so ist das interessanter als die

Seelenschwingungen der heiligsten Jungfrau eines Richardson. Ein Abenteuerroman mit reicher, wechselvoller Handlung ist ihm die Hauptsache. Und wo menschliche Charaktere ihn anziehen, da sind es nicht solche, an denen man sich begeistern kann, sondern es sind die seltsamen Menschen, die zum Lachen reizen.

Aus diesem Gegensatz zwischen dem überwiegenden Interesse für die Handlung bei Fielding, für die Charaktere bei Richardson, folgt zunächst ein veränderter Grundplan und eine veränderte Komposition. Die handlungsreiche Tradition des heimischen Abenteuerromans wird für Fielding bestimmend, Richardson neigt zur feinen charakterschildernden Art seiner französischen Vorbilder. Es kommt Fielding in erster Linie an auf eine bunte Fabel; wie viele menschliche Charaktere er dann weiter in sie hineinzeichnet, ist zunächst Nebensache. Richardson arbeitet mit einer bestimmten Zahl deutlich abgestufter, kontrastierter oder paralleler Charaktere; was ihnen in der Welt begegnet, ist zunächst von geringer Wichtigkeit. Darum stellt Fielding seine Menschen auf die weite Bühne der Welt, Richardson beobachtet ihr Handeln und Erleben im bescheideneren Kreise ihrer Häuslichkeit. In der Führung der Handlung streben zwar beide nach stärkerer Geschlossenheit als sie früher üblich war, Richardson weil er motivieren, Fielding weil er spannen will, und beide bedienen sich auch wesentlich derselben Mittel; aber der Erfolg zeigt doch Fielding als den grösseren Kompositionskünstler. Richardsons Kunst erlischt regelmässig gegen Ende der Handlung, wo Fielding gerade noch besondere Effekte anzubringen weiss (S. 75, 125). Sein Motivierungsvermögen ist gross im Kleinen, versagt aber gerade dort, wo Fielding Bedeutendes leistet, bei der übersichtlichen Gruppierung einer Fülle von Ereignissen. Auch im Vortrag der Geschichte und der Auffassung des Stoffes zeigt sich der Unterschied. Richardson erstrebt strengste Objektivität; Fielding tritt mit kecker Subjektivität als Regisseur des Ganzen hervor; Richardson bevorzugt pathetische

Themata, die Fielding meidet (s. o. S. 145), er verfolgt didaktische Nebenabsichten, die bei Fielding fehlen oder sich nur äussern in der künstlerischen Form der Satire.

Beider Kunst ist massgebend geworden für die Folgezeit. Zwar hat Richardsons Briefform nur in ganz beschränktem Masse Nachahmung gefunden; aber seine Neigung für das Kleine, sein Interesse für den menschlichen, besonders den weiblichen Charakter machen ihn doch zum Ausgangspunkt einer Richtung, die bis ins 19. Jahrhundert reicht: Fanny Burney, Jane Austen und Maria Edgeworth sind ihre hauptsächlichsten Vertreterinnen. Dieser Schule geht dann parallel eine andere Richtung, die teils im Gefolge Fieldings, teils orientiert an Vorbildern, die auch für jenen massgebend waren, eine interessante Fabel baut und menschliche Oddities zeichnet; wir haben ihren ersten Meister, Smollett, kennen gelernt und werden von Marryat zu sprechen haben.

Aber beider Einfluss wirkte auch parallel. Wir haben gesehen, wie auch Richardson und Fielding starke Berührungspunkte aufweisen. Das war ja Fieldings grosse Leistung, dass er den Abenteuerroman mit wirklichen Menschen gefüllt hatte, und in seinem letzten Roman zeigen einzelne Charaktere, so Amelia und Atkinson (s. o. S. 102, 100), die kleinen breit behandelten Gemütsszenen (s. o. S. 128) auch im einzelnen eine bedeutsame Annäherung an Richardsons Kunst. In gewissem Sinne ergänzen sich beide. Und warum sollte ein Roman nicht verbinden können die reiche Fabel Fieldings und Richardsons Seelenstudium, Richardsons Pathos und Fieldings Satire, warum sollte er nicht Interesse haben für das Kleine und Gewöhnliche und dabei doch Verständnis zeigen für den Humor der seltsamen Charaktere?

Tatsächlich gibt es kaum einen Roman der späteren englischen Literaturgeschichte, in dem sich nicht Spuren der Einflüsse beider zeigten. Clarissa Harlowe und Sophia Western ergeben kombiniert die Romanheldin der Zeit von 1750 bis 1830 und weit darüber hinaus. Tom Jones

und Grandison verschmelzen zum typischen Helden des Romans. Oddities in Fieldings und Smolletts Art füllen fast überall den Hintergrund, und Richardsonsche Didaxis taucht oft in fatalster Art auf, wo Smollett und Fielding sonst die Vorbilder sind. Das ganze Jahrhundert hindurch zeigt sich eine Tendenz zur Verschmelzung beider Typen, die ganz allerdings erst bei Dickens gelungen ist. Aber sie ist bereits im Werden bei Goldsmith, der ganz überwiegend zu Richardsons Typ gehört, aber doch starke Anregungen von Fielding aufgenommen hat.

I.

Wir kennen die Entstehungsgeschichte des Vicar of Wakefield besser als die der meisten anderen Romane des 18. Jahrhunderts.[41]) Er ist entstanden aus Stimmungen des Jahres 1757, die des Dichters irische Heimat immer wieder vor seine Seele drängten und ihn mit verzehrender Sehnsucht nach den Stätten seiner Jugend erfüllten. Das ist ein wichtiges Ereignis in der Geschichte des Romans. Richardson hatte seine Pamela geschrieben zu einem Zweck, um damit zu eröffnen '*a new species of writing, that might* . . . [unter Verzicht auf alles Seltsame und Wunderbare . . .] *tend to promote the cause of religion and virtue*' (Dobson 26). Sir Charles Grandison entsteht aus einer Kombination von didaktischen und ästhetischen Erwägungen: die Damen verlangen von Richardson, er solle seine Ansichten von einem wahren gentleman in einem Roman niederlegen, und er weiss nicht recht, ob er imstande ist, ein Porträt seines Ideals wirklich eindrucksvoll zu gestalten (ebd. 142). Das ist nicht mehr blosses didaktisches Streben, das ist schon die Freude des Künstlers, an einem schwierigen Vorwurf seine Kräfte zu messen. Aber auch hier fühlt sich Richardson doch noch wesentlich als Moralprediger, der von seinem neuen Roman einen heilsamen Einfluss auf die Zeit erwartet. Stärker treten die ästhetischen Gesichtspunkte hervor bei Fielding: er schreibt seinen Joseph Andrews, weil ihn das verzerrte Menschheitsbild

ärgert, das Richardson in seinen Romanen gibt, und weil er glaubt, es mit einer neuen Gattung versuchen zu können, der Komödie in Prosa. Bei Goldsmith finden wir dann einen weiteren Fortschritt: innere Stimmungen des Dichters, sein Wünschen und Wollen, sein Begehren und Vermissen schlägt sich nieder in der Form eines Romans. Nicht in einem lyrischen Gedicht, nicht in einer Satire oder Versidylle — wie trefflich hätte sich der Stoff dazu geeignet — sondern in der Gattung des Romans, die noch hundert Jahre früher völlig unfähig gewesen wäre, feinere Seelenschwingungen auszudrücken. Mit Goldsmiths Vicar of Wakefield ist der englische Roman mündig geworden, tritt er nunmehr ebenbürtig an die Seite älterer Kunstformen.

Vorbildlich wurde für Goldsmiths Hauptfigur der Pfarrer Adams von Fielding (Neuend. 44 ff.). Aber mit einem wichtigen Unterschied. Pfarrer Adams war, so sehr seine Figur auch den Joseph Andrews beherrschen mochte, doch technisch eine Nebenfigur; die Ereignisse des Romans werden aufgereiht nicht an seinem Schicksal, sondern an dem des Joseph Andrews. Hier dagegen tritt der Pfarrer als Held in den Vordergrund. Soll er nun aber als gütiger, edler Mensch geschildert werden — als Adams oder gar als eine Steigerung seines literarischen Vorgängers — dann passt ein grosser Teil der herkömmlichen Ereignisse des Abenteuerromans nicht mehr; die ganze Liebesgeschichte und alles was damit zusammenhängt, die Gegenintrige eines anderen Liebhabers zum Beispiel, verträgt sich nicht mit der Würde des Pfarramtes. Aus denselben Gründen musste weiter alles fallen, was dem herkömmlichen Helden des Abenteuerromans eigen war an Torheit, Leichtfertigkeit und Schwäche — und damit schwand die Fülle von Abenteuern, die aus dieser Charakteranlage floss. Vom herkömmlichen Material der Gattung konnte also nur wenig beibehalten werden: der plötzliche Wechsel von Glück und Unglück, die Not und die plötzliche Erlösung am Schluss, als Einzelheiten Vertrauen zu schlechten Menschen — Primrose traut

Jenkinson wie Tom Jones dem Black George — eine ereignisreiche Reise mit aufregendem Suchen nach einem verlorenen Mädchen, Bankerott und Gefängnis, als Kleinigkeit dazu noch die literarische Unterhaltung (cap. XVIII, S. 80 f.). Und da der möglichen Abenteuer weniger sind, wird durch den geänderten Grundplan zwar ohne weiteres eine straffere Handlungsführung erzielt, aber auch eine sehr viel geringere Spannung.

Aber Goldsmith ist ein geschickter Kompositionskünstler, der geborgtes Material trefflich zu verwerten weiss — so leicht lässt er sich spannende Motive nicht nehmen, nur weil sie zum Charakter seines Helden nicht passen. Er verwendet sie für die Nebenpersonen. Um die Hauptfigur herum ist nämlich gruppiert eine kleine Zahl von Figuren zweiten Ranges, deren Rollen verteilt sind nach dem Prinzip der Familie, das wir von Richardson her kennen. Aber auch hier wahrt Goldsmith seine Selbständigkeit. Richardson setzt mehrere Familienkreise in Aktion, Goldsmith im wesentlichen nur einen. Die Primroses werden zwar kontrastiert mit den Thornhills, aber nur auf den ersteren ruht das Interesse des Ganzen: der Vater, die Mutter, der ältere Sohn, die beiden Töchter — alle deutlich differenziert. Der zweite Kreis wird dazu benutzt, um Spannung in die Geschichte zu bringen; der ältere Thornhill ist der — lange im Geheimen wirkende — Schützer, der jüngere der Gegner des Helden. Ein anderer mehr episodischer Gegner des Helden, Jenkinson, geht wie Belford bei Richardson am Schluss zu dem Helden über. Aber noch in höherem Grade wird die Familie des Helden selbst dazu benutzt, Spannung zu erzeugen: an ihr führt Goldsmith all die dankbaren Motive des Abenteuerromans vor, die er nicht von Primrose selbst erzählen konnte ohne dessen Charakter zu verletzen. Einer der Söhne des Vicars, George, ist gefasst als 'junger Held' in der Art des Tom Jones; er wird in der Welt umhergeworfen als Diener der Grossen, Schriftsteller und Schauspieler — alles Motive, die Goldsmiths eigene Lebens-

erfahrungen liefern mochten, die aber auch bei Fielding vorkommen und in Lesages Gil Blas schon sämtlich vom Helden erzählt wurden (s. o. S. 95 f.): sein heisses Blut verwickelt ihn in ein Duell und er wird ins Gefängnis geworfen — wie Fieldings Tom Jones; seine Geliebte wird ihm durch eine Intrige geraubt und er erlangt sie schliesslich wieder — ganz wie Tom Jones. Und das Verführungs- und Entführungsmotiv in Art der Clarissa lässt sich trefflich verwenden für die Töchter des Helden, und damit treten als weitere Personen in das Gefüge der Handlung ein Intrigant (Thornhill; vgl. Lovelace, Pollexfen) und sein Gegenspieler (Burchell; vgl. Grandison), welch letzterer der Geliebten ganz wie Tom Jones und Peregrine Pickle das Leben rettet (cap. III). Der Roman ist also handlungsreich wie der Tom Jones oder Joseph Andrews, er kann arbeiten mit den wichtigsten Motiven des Abenteuerromans, er gehört zur Schule Fieldings. Fieldings Konstruktionsmotive sind verwendet: die Liebesgeschichte, die Reise, die Erziehung, das Geheimnis; allerdings nur recht sekundär. George und Olivia sind am Schlusse durch ihre schweren Erfahrungen gebessert, das merkt der Leser, ohne dass es besonders stark zum Ausdruck kommen müsste. Eine Reise haben wir zu Anfang, eine Reise mit recht seltsamen Begebenheiten unternimmt Primrose, von bedeutsamen Reiseabenteuern weiss George zu erzählen, ein ruheloser, beobachtender Wanderer ist Burchell. Liebesabenteuer erleben George, Sophia, Olivia. Aber Reise sowohl wie Liebe sind von sekundärer Bedeutung, sie betreffen Nebenpersonen und büssen durch Wiederholung an Kraft ein, sie sind darum keine rechten Konstruktionsmotive des Romans, sie können die Handlung nicht tragen und stützen. Und dasselbe gilt von dem vierten Konstruktionsmotiv Fieldings, dem Geheimnis: es bezieht sich auf eine Nebenperson (Burchell) und ist somit für die Handlung nur von geringerer Wichtigkeit. Das eigentliche Konstruktionsmotiv des Romans stammt aus Richardsons Werkstatt. Es ist des Helden Persönlichkeit.

die wie bei Richardson (s. o. S. 60) vom ersten Kapitel bis zum letzten die Geschichte beherrscht. So sehr der Roman auch im Einzelnen an Fielding gemahnt, bei der Mischung von Abenteuer- und Persönlichkeitsroman hat doch der letztere den Charakter der Legierung entscheidend bestimmt. Es sind doch nicht in Fieldings Sinne die Ereignisse selbst, die den Leser am stärksten interessieren, sondern wie bei Richardson ihre Wirkung auf einen einzigen zentralen Charakter, die psychologische Schilderung, zu der sie Anlass gaben. Der Dichter gibt uns zwar aufregende Begebenheiten wie Fielding, aber das Wesentliche ist doch die freundliche Darstellung des Kleinen, des ruhigen, nach aussen hin bedeutungslosen Lebens. Er gibt keine vollständige Synthese von Fielding und Richardson, die wesentlichsten Eigenschaften des ersteren, Satire und Humor, sind nur ganz bescheiden entwickelt, sondern er gibt einen Roman von Richardsons Typus, der durch starke Wirkungen in Fieldings Art mehr Leben und mehr Spannung erhält.

## II.

1) Über die Charaktere Goldsmiths haben Neuendorff und Schacht fast in allen Punkten so vollständig und zutreffend gehandelt, dass ich nur das Wesentliche ihrer Ergebnisse (mit einer einzigen Modifikation) hier aufzuführen brauche. Die Charaktere des Vicar of Wakefield sind sämtlich durch Fielding und Richardson angeregt. Wir haben den cholerischen 'jungen Helden' George mit dem Charaktertypus des Tom Jones, aber der neuen Umgebung entsprechend edler, mit grösserem sittlichen Ernst ausgestattet, also mit einer gewissen Neigung zum Grandison hin; das ist eine Mischung, die in der Folgezeit mehr und mehr typisch wird. Die Heldinnen sind wesentlich nach Richardsonschen Vorbildern gezeichnet: die eine, Sophia, ist ruhig und zurückhaltend, '[*she*] *even repressed excellence from her fears to offend*', Olivia ist lebhaft und ein wenig kokett; '[*she*] *was often affected from*

*to great a desire to please'* (S. 4); das ist der Gegensatz zwischen der hoheitsvollen Heroine Clarissa und der fröhlichen Heldin Miss Howe (s. o. S. 67).[42]) Allerdings hat er beide seinem Prinzip gemäss auch menschlich fehlbar dargestellt: Sophia ist nicht ganz frei von weiblicher Eitelkeit, Olivia lässt sich ohne viel Widerstand von Thornhill umgarnen. Weiter von Vorgängern übernommen sind dann der Intrigant Thornhill, ein neuer Lovelace, ferner die einfache, gutmütige, aber über die Liebe zu Haus und Familie sich nirgends erhebende Pfarrersfrau in der Art von Frau Adams, und schliesslich der Pfarrer selbst, der Held mit dem leicht komischen Gebahren, aber sehr viel heldenhafter als bei Fielding: Primrose ist ein wenig einseitig, ein wenig eitel auf seine Gelehrsamkeit, ein wenig leichtgläubig, ein wenig cholerischer und darum auch leichter gebrochen als es mit der strengsten Auffassung von der Würde seines Amtes verträglich ist — aber nur so weit, als es nötig ist, um den Typus des guten Pfarrers nicht ganz aller menschlichen Züge zu entkleiden.

2) Für die Kunst des Charakterisierens kennt Goldsmith verschiedene Methoden. Er verwendet direkte Charakteristik in Fieldings Art (s. o. S. 113) als vorbereitende allgemeine Skizze — gibt aber dann meist indirekte Charakterisierung, die alle Einzelheiten durch Handlung schärfer hervortreten lässt, z. B. bei den Damen der Familie Primrose. Geschickt passt er diese Methode aber der veränderten Erzählungsform seiner Geschichte an; da ja Primrose selbst erzählt, muss der Bericht ein wenig subjektiv gefärbt sein: der Pfarrer unterlässt nicht, dabei zu erwähnen, wie wenig hoch er selbst die körperliche Schönheit seiner Töchter bewertet, und leitet ihre Charakterskizze ein durch eine kurze moralisierende Betrachtung. Anders wird der Held selbst vorgeführt. Seine Rolle als Erzähler des Ganzen macht direkte Charakterisierung ziemlich unmöglich; hier musste indirekte Charakteristik durch Handlung eintreten und ebenso natürlich bei dem

'verdeckten' Charakter des Burchell, der ja bis zum Schluss geheimnisvoll bleiben soll; diese Methode wird dann auch angewendet bei den Nebenpersonen Moses, George und Jenkinson, die als Charaktere nicht so wichtig sind wie durch die Rolle, die sie in der Handlung spielen, für die es also das Gegebene ist, ihren Charakter nur gelegentlich an der Handlung zu zeigen. Bemerkenswert ist aber, dass auch Richardsons kombinierte Methode (s. o. S. 70) eingewirkt hat, und zwar — bezeichnend genug — bei dem auf Richardson zurückgehenden Charakter des Thornhill: der Charakter des Lovelace wird uns klar zunächst durch die Berichte anderer, dann durch seine Handlungen und die widersprechenden Kommentare der Mithandelnden: ebenso erhalten wir den ersten Eindruck von Thornhill durch den Schenkwirt (S. 10), dann tritt er selbst auf, und die Familie kommentiert — in recht widersprechender Weise — sein Benehmen (cap. V, S. 19 ff.). Hier liegt deutlich ein Einfluss Richardsonscher Kunst vor; denn kein anderer Charakter wird gleich behandelt; auch trotz mancher Ähnlichkeiten Burchell nicht: er tritt auf in sehr charakteristischer Szene (S. 11); dann folgt eine vorbereitende Selbstcharakteristik (S. 12) — aber da er ja eine fremde Rolle spielt, ist das keine Vorbereitung für den Leser —, dann gibt Mrs. Primrose — aber auch nur sie — ihren Eindruck von dem Fremden wieder (S. 14), und die weitere Entwicklung des Charakters beruht dann wesentlich auf der Handlung. Richardsonsche Methode (s. o. S. 71) ist es ausserdem, wenn Goldsmiths Personen bereits beim ersten Auftreten sich charakteristisch benehmen: Burchell erscheint als Wohltäter der Armen (11), Mrs. Primrose denkt daran, ihre Töchter zu verheiraten und zeigt dabei sogleich eine gewisse Neigung zu eitler Überhebung (14), in Olivia und Sophia regt sich die Sehnsucht nach Liebe, als sie von Thornhills Intrigen hören (10), Thornhill selbst tritt auf mit unverschämtem Siegesbewusstsein (18 ff.).

3) Körperliche Beschreibung spielt bei Goldsmith

gar keine Rolle. Nicht eine der männlichen Figuren erhält ein auch nur leidlich ausführliches Porträt, weder Thornhill jun. (S. 19), noch Burchell (11) — mit Ausnahme der kurzen Angabe *'well formed, and his face marked with the lines of thinking'* und auch die Beschreibung der beiden Töchter des Pfarrers kommt über spärliche Angaben nicht hinaus (S. 8 f.).

## III.

Die Führung der Handlung ist im allgemeinen Fielding nachgebildet. Sie beginnt allerdings originell mit einer allgemeinen Betrachtung. Dann folgt ein erregendes Moment: Primrose verlässt den bisherigen Ort seiner Wirksamkeit und reist in ein anderes Milieu. Dann werden sehr bald wirksam zwei Kräfte, die auf die ganze Handlung massgebenden Einfluss üben, die Intrige Thornhills und die Gegenintrige Burchells. Die letztere ist ganz mit Fieldings Mitteln gezeichnet, aber mit durchaus selbständiger Verwertung im einzelnen. Wir haben (S. 123) gesehen, wie in der Amelia der seltsame Dr. Harrison hinter der Szene als mächtiger Schützer, eine Zeit lang auch als mächtiger Gegner des Helden tätig ist. Ohne dass er nach aussen viel hervorträte, gehen durch seine Hand doch alle Fäden der Handlung; er ist die Regiefigur des Romans. Diese Technik wird nun auch von Goldsmith zur Erhöhung der Spannung benutzt, aber in viel wirkungsvollerer Weise. Bei Fielding lernen wir Harrison gleich zu Anfang kennen, wir wissen, dass er Booth und Amelia wohl will, und nur eine einzelne Phase seines Handelns ihnen gegenüber bleibt für den Leser unklar. Hier dagegen tritt Sir William Thornhill wie ein deus ex machina am Schlusse unvermutet auf und seine Gesinnung gegenüber den Primroses kennt der Leser nicht. Seine Identität mit Burchell ist bisher niemals angedeutet worden, ja auch als Burchell ist er für den Leser dauernd ein Geheimnis gewesen. Er erscheint ständig in 'verdeckter' Kompositionstechnik, zeitweise wird der

Leser direkt auf falsche Fährte gelockt, indem Burchell als Störenfried erscheint, und erst am Schlusse wird der Gegensatz zwischen seinem angenommenen und seinem wahren Charakter, seiner scheinbaren und seiner wahren sozialen Stellung enthüllt und — allerdings nicht ganz ausreichend — motiviert. Den ganzen Roman hindurch erzeugt die Figur des Burchell eine geheimnisvolle Spannung, die bei Fielding fehlte. Wir werden sehen, wie Scott später diese Technik weiter ausbildet.

Weitere Mittel zur Führung der Handlung sind gleichfalls Fielding abgelauscht. Zufälliges Zusammentreffen von Familiengliedern und Bekannten spielt eine nicht ganz unbedeutende Rolle auch hier, wie übrigens nicht nur bei Fielding, sondern im ganzen Abenteuerroman. Die Handlung geht zuerst dauernd gegen Primrose wie gegen Jones (s. o. S. 118), um sich am Schlusse plötzlich zu wenden. Im Abschnitt der feindlichen Handlung spielen eine Rolle die 'unglücklichen Fügungen' in Fieldings Art (s. o. S. 121): Burchell will die Töchter des Pfarrers vor Verführung sichern, indem er einen scharfen Warnungsbrief an die Kreaturen Thornhills schreibt; aber der Brief fällt in die Hände des Primroseschen Kreises, der Inhalt wird auf Olivia und Sophia bezogen, und er erreicht das Gegenteil: die Familie bricht mit ihm (cap. XV). Und weiter: Mrs. Primrose glaubt Thornhill zu rascher Heirat mit Olivia veranlassen zu können, indem sie einen anderen Bewerber, Williams, ermutigt — dadurch erreicht sie nur, dass Thornhill in ganz anderer Weise zur Tat schreitet und ihre Tochter entführt. Hier ist das Motiv mit grosser Feinheit verwendet: einmal bildet es den Angelpunkt für die ganze weitere Handlung; dann aber ist das Kompositionsmotiv geschickt verbunden mit einem Charaktermotiv: an und für sich würde der neue Bewerber die Lage der Familie Primrose nicht so verschlimmern; aber der ehrliche Pfarrer ist jedem zweideutigen Spiel abgeneigt und hat die Bedingung gestellt, dass Williams Olivias Hand auch wirklich erhält, wenn sich Thornhill nicht

rasch erklären sollte, und dadurch erst wird dieser zu eiliger Gewalttat gedrängt.[43]) Die Unglücksfälle, die Primrose begegnen, erfolgen in starker Häufung (s. o. S. 119) — Olivias Entführung, der Brand des Hauses, das Gefängnis und was ihm dort alles begegnet — aber dort, wo sie am schlimmsten und zahlreichsten auftreten, ist der Eindruck doch geschickt variiert durch ein weiteres Fieldingsches, allerdings auch von Richardson verwendetes (vgl. S. 73, 118) Kunstmittel: abwechselnde Schürzung (a) und Lösung (b) des Knotens. Das ganze letzte Viertel des Romans ist nach diesem Prinzip komponiert: eine Wendung gegen den Helden (a) wird von einer Wendung zu seinen Gunsten (b) abgelöst. Im Gefängnis (cap. XXVIII) verliert Primrose seine älteste Tochter Olivia (a); aber nun kann er mit gutem Gewissen den Widerspruch gegen Thornhills Heirat mit Arabella aufgeben und hat nun also Aussicht, bald befreit zu werden (b); aber Thornhill ist unerbittlich (a). Eine neue Hiobspost: Sophia ist entführt (a); dann wieder ein Trost: wenigstens dem ältesten Sohne geht es gut (b); aber während sich die Eltern noch dessen freuen, erscheint er als Verbrecher, mit Ketten beladen, im Gefängnis (a). — Nach einer Ruhepause (cap. XXIX), die durch eine Predigt Primroses ausgefüllt wird, setzt das Spiel des Schicksals von neuem ein (cap. XXX). Der Kürze wegen erwähne ich nur die wichtigsten Momente dieser von Freude zu Leid mit fast mathematischer Sicherheit hin- und herpendelnden Handlungsführung: Burchell und Sophia kehren zurück und ersterer gibt sich als Thornhill sen. zu erkennen (b). Thornhill jun. verteidigt sich jedoch mit überraschender Sicherheit (a); aber sein Lügengewebe wird durch Baxter, Arabella und Olivia zerrissen (b). Noch ein letztes Hindernis wie bei Fielding (s. o. S. 125): Burchell macht plötzlich Miene, Sophia nicht selbst zu heiraten, sondern sie mit dem reuigen Betrüger Jenkinson zu vermählen (a); ein etwas törichter Scherz, der Goldsmith ausnahmsweise einmal als ungeschickten Nachahmer

älterer Technik zeigt. Bald aber wird alles glücklich, und in einer Art Nachlese wird ganz wie bei Fielding (s. o. S. 125) angedeutet, dass auch eine Nebenperson (Moses) die längste Zeit Junggeselle gewesen ist (p. 171).

Es ist vielleicht Absicht, dass bei Goldsmith das Fieldingsche Kunstmittel des abwechselnden Lösens und Schürzens auf das Ende des Romans beschränkt ist; Goldsmith spart seine Trümpfe. Richardson fängt spannend an und verbraucht seine Kompositionskraft früh — darum der unbefriedigende Eindruck seiner Romane; Goldsmith beginnt mit breiter ausmalender Schilderung und wenig Handlung, erst allmählich wird sie spannender und die Haupteffekte kommen am Schluss. Die geborgten Kompositionsmotive wirken so besonders effektvoll. Geschickt zu steigern weiss er auch das Fieldingsche Kunstmittel (s. o. S. 124. 134) der Parallel- und Kontrastepisoden, indem er Parallelen und Kontraste zwar gern verwendet, aber nicht bei Episoden, sondern in der Führung der Haupthandlung. Die Szene, in der Moses, der Sohn des Vicars, zurückkommt und berichtet, wie er sein Pferd gegen Brillen eingetauscht hat, ist einmal an sich äusserst wirkungsvoll, indem an ihr die verschiedenen Charaktere der Primroseschen Familie sich deutlich zeigen (auch das ist Fieldingsche Technik (vgl. S. 128); und dann dient sie als Parallele, und zwar vorbereitende Parallele, zur nächsten Szene, in der Primrose selbst von demselben Betrüger mit ähnlichen Mitteln um das andere Pferd geprellt wird. Weniger gelungen ist an anderer Stelle eine epilogische Parallelszene (Olivia ist entführt; nun raubt der Bösewicht auch die zweite Tochter), weil sie rein fabulistisch bleibt, für die Charakterisierung nicht ausgenutzt ist und hier die schwächere Spannung der stärkeren folgt, nicht ihr vorhergeht. Sehr geschickt leitet Goldsmith eine pathetische Szene ein durch eine humoristische oder eine idyllische Ruheszene (ähnlich einmal Fielding s. o. S. 134): bevor Primrose seinen Sohn George wiedersieht, hat er den komischen Auftritt mit dem Butler, der den Herren spielen

will (cap. XIX); bevor er seine verlorene Tochter findet, muss er die komischen Ergüsse häuslichen Unfriedens im Wirtshause mit anhören (cap. XX); er kommt nachhause voll freudiger Erwartung, seine Lieben zu begrüssen; tiefer Friede lagert über der nächtlichen Landschaft — da geht sein Haus in Flammen auf (cap. XXII). Die Familie sitzt zusammen in fröhlicher Harmonie; man spricht von Olivias bevorstehender Heirat, Dick und Sophia tragen eine humoristische Ballade zur Guitarre vor und Mrs. Primrose hat eine Flasche ihres besten Stachelbeerweins geöffnet, da kommt — überraschend eingeführt wie bei Fielding — eine Hiobspost: Olivia ist entflohen (cap. XXVII).

IV.

1) Goldsmiths Vortrag strebt nach möglichster Objektivität. Je ruhiger, einfacher und klarer die Geschichte erzählt wird, desto stärker wirkt die schlichte Persönlichkeit des zentralen Charakters. Es passt zu dieser Tendenz, wenn all das Kleine und doch Bedeutungsvolle, was er zu berichten hat, vorgetragen wird mit starker Detaillierung; aber Goldsmith hält doch mit weiser Mässigung die Mitte zwischen Richardson und Fielding; Motive, Handlungen und Folgerungen werden längst nicht mehr mit derselben Ausführlichkeit beschrieben wie etwa im Grandison. An einzelnen Detaileffekten ist zu notieren, dass auch er (s. o. S. 127 f.) eine kleine Nebenhandlung in die Haupthandlung einflicht: die beiden vornehm aufgetakelten Dirnen aus London unterhalten sich geistreich; dazwischen wirft Burchell wieder und wieder sein unhöfliches *'Fudge'* (S. 45). Wie bei Fielding (s. o. S. 129) so werden auch hier neu auftretende Personen nicht sofort mit ihrem Namen genannt, sondern dieser wird bei Gelegenheit nachgetragen (die Erwähnung von Mrs. Primrose S. 3 gibt indirekt den Namen des Pfarrers; ferner Miss Wilmot 6, Wilkinson 86, Arnold 87); und Briefe werden auch bei Goldsmith wörtlich eingeschaltet (61).

In seiner Diktion hält Goldsmith wieder die Mitte

zwischen Richardson und Fielding. Direkte Rede ist häufiger als im Tom Jones, seltener als im Grandison. Im allgemeinen lässt sich wohl sagen, dass ebenso wie bei Fielding das Unwesentliche berichtet, das Wichtige und Charakteristische dagegen im Dialog vorgeführt wird. Aber für Goldsmith sind Dinge wichtig, die für Fielding geringere Bedeutung hatten. Alle häuslichen Szenen sind für seinen Zweck bedeutsam, drum werden sie fast alle im Dialog gegeben; nicht nur Streitszenen und Diskussionen (63 f.), sondern auch Pläne, Vorbereitungen und vor allem kleine Gemütsszenen (72 u. ö.). Und da Primrose eigentlich immer im Familienkreise gezeigt wird, ist der Dialog schliesslich das normale Ausdrucksmittel für alle Gedanken; er verdrängt den Monolog ganz — der Held ist ja niemals allein — und er wird unabhängig von den alt überlieferten Eingangsformeln. Er greift schliesslich auch über auf Szenen, wo der Held ausserhalb des Familienkreises gezeigt wird, so bei den Arnolds oder im Gespräch mit Jenkinson; aber dort ist er eher Ausnahme als Regel: das Gespräch mit dem Wirt (cap. III) ist dialoglos gegeben — und wie hat Dickens später die Gefängnisszenen dialogisch zu schmücken verstanden, die hier fast ganz in Form eines Berichtes gekleidet sind!

2) Aber einiges Subjektive findet sich doch. So eine gewisse Freude des Autors, einen langtönenden Namen voll zu wiederholen: die eine von Thornhills Dirnen wird als Miss Carolina Wilhelmina Amelia Skeggs eingeführt und mit dem vollen Namen wiederholt genannt (S. 14), ein kleiner Trick, den später Hook und Dickens zur Vollendung ausgebildet haben. Ein leises subjektives Element tritt ferner zutage in den Regiebemerkungen: 'ein Ereignis, das sich bald darauf zutrug, zeigte mit voller Klarheit, dass [unsere Vermutungen richtig waren]' (S. 66); sodann in gelegentlichen persönlichen Erörterungen des Autors über Gefängnisse und Strafe (133 ff.), in allgemeinen Sätzen (25. 40, ausführlicher 161) — das ist aber alles, was an subjektiven Elementen den ruhigen objektiven

Vortrag der Erzählung gelegentlich durchbricht. Anfang und Schluss der Kapitel sind infolgedessen sehr wenig ausgebildet: zu Anfang der ganzen Geschichte haben wir einen allgemeinen Satz; sonst beginnt das Kapitel mit einer Angabe von Zeit (cap. XXIV. XXVII) oder Ort (cap. IV. V) oder setzt ohne jede besondere Ausgestaltung die Handlung fort; der Schluss des Kapitels wird, wenn er überhaupt betont ist, benutzt, um wichtige Punkte der Handlung zu markieren; da steht ein Entschluss (cap. XVII), ein Plan (cap. XXVI), ein Ruhebild (cap. XXIII) — hier findet sich allerdings öfter ein subjektives Element: ein allgemeiner Satz als Kommentar zum eben erzählten (cap. II. V. VIII. XIV), einmal auch ein humoristischer Abschluss (cap. VII); aber das ist wenig gegenüber der überquellenden Subjektivität eines Fielding.

## V.

1) Goldsmith ist kein satirisches Gemüt. Nur an einer Stelle zeigt sich bei ihm politische Satire in Fieldings Art, in der Beschreibung des Gefängnisses (cap. XXV bis XXVII); aber sie hat eine andere Spitze. Das Gefängnis ist der Ort, wo sich der Egoismus der Gesellschaft und der Individuen in krassester Weise zeigt; das ist traditionell. Der Überlieferung entspricht es auch, dass Primrose im Gefängnis einen alten Bekannten (Jenkinson) wiedersieht. Aber — und das ist neu — es gibt eine Waffe gegen diesen Egoismus: eine christliche Persönlichkeit kann hier Gutes stiften; Primrose bekehrt einen Teil der Gefangenen und organisiert die Gemeinschaft der Bösen zu einer Art von Staat, der durch nützliche Arbeit das Los seiner Mitglieder zu bessern weiss (S. 133) — das ist dieselbe Auffassung des Gefängnisses als kleine Gemeinschaft, wie wir sie bei Smollett trafen, aber in durchaus eigenartiger Weise verwendet. Bezeichnend für Goldsmith ist, dass er hier ausnahmsweise zu einer langen didaktischen Tirade das Wort nimmt: so wie Primrose es tat, sollte man alle Gefängnisse reformieren. Aber

wenn er auch sonst sich künstlerisch zurückhält, so teilt er doch Richardsons didaktische Auffassung der Kunst; auch er will durch seinen Pfarrer die Menschheit bessern und belehren — und dazu muss ihm dienen dasselbe Mittel wie in der Pamela: die Guten kommen am Schlusse doch besser weg als die Bösen; nicht nur Primrose, sondern sogar — mit recht unkünstlerischer Unwahrscheinlichkeit — Olivia wird wieder glücklich, ehrbar und reich. Aber die Didaxis ist doch längst nicht so aufdringlich wie bei Richardson. Sie liegt in der Handlung, aber tritt nicht auf jeder Seite mit langen Predigten hervor; Goldsmith kennt keine moralisierenden Mägde in Pamelas Art. Zwar fehlen die moralischen Betrachtungen nicht; aber sie sind mit feinem Takt nur dem Pfarrer in den Mund gelegt, Goldsmith kann sie bei jeder gewünschten Gelegenheit anbringen, ohne die Wahrscheinlichkeit zu verletzen — denn der Pfarrer erzählt ja seine Geschichte selbst. Es möchte mir fast scheinen, als ob Goldsmith die Form der Icherzählung aus diesem Grunde gewählt habe; denn es muss doch wohl auffallen, dass er, der mit seiner ganzen Kunst im Gefolge von Richardson und Fielding steht, in der Erzählungsform von ihnen abweicht. Es würde nur zu dem sonstigen Eindruck von Goldsmiths Kunst passen, dass er auch hier bei aller Abhängigkeit selbständig bleibt und sich eine Erzählungsform aussucht, die didaktische Wirkungen sehr viel ungezwungener ermöglicht als die Fieldingsche Autorerzählung und den Eindruck des Geschlossenen und Einheitlichen erzielt, der für Richardsons Briefform so gut wie unerreichbar bleibt.

2) Auf dem Gebiete des Humors knüpft sich an Goldsmith ein folgenschwerer Fortschritt: er hat in den nahezu humorlosen Persönlichkeitsroman Richardsons den Humor eingeführt und ist damit zum Anreger und Vorläufer von Dickens geworden. Und auch hier hat er sich bewährt als feinsinniger und taktvoller Verwerter älterer Tradition. Die ganze Wirkung des Romans beruht auf dem einen gemessenen, pathetischen Charakter des Pfarrers

und auf der objektiven Darstellung, die diese einzige Figur immer stärker hervorhebt, ohne den Eindruck durch subjektive Elemente zu stören; zu diesem Roman passten also weder die subjektiven Scherze Fieldings, noch die grobe Situationskomik des Joseph Andrews. So bleibt als allein möglich Fieldings Charakterhumor übrig. Hübsch hat er es nun verstanden, eine nicht ganz geringe Zahl von Fieldings komischen Motiven mit dieser einzigen Figur zusammenzubringen: wir lernen kennen den Gegensatz von Wesen und Schein — im Gefängnis, dem Orte des Schreckens, geht es fröhlich zu; die Bösen sind lustig und der Gerechte ist heiter —, den Gegensatz von Theorie und Praxis: Primrose kann doch nicht so völlig gefasst den Verlust seiner Tochter hinnehmen, wie seine fromme Lebensanschauung es ihm gebietet (76) — das ist gleichzeitig als Charaktermotiv ein Gegensatz von christlichem Schein und menschlichem Sein, ein komischer Charakterwiderspruch, der auch sonst sich zeigt: Primrose ist bei aller inneren Grösse kleinlich eitel wie Adams, und sein Steckenpferd der Monogamie, das er bei jeder Gelegenheit tummelt, rückt ihn sogar in die Nähe der naiveinseitigen Charaktere wie Thwackum und Square, mit denen ja auch Adams in seiner hartnäckigen Geistermarotte sich berührte (JA II 47. 255). Zu dieser Art des Humors bildet dann Mrs. Primrose mit ihrer einseitigen blinden Liebe zu ihrer Familie eine hübsche Parallele.

Ein geistreicher Kopf, der klug aus anderer Arbeit zu lernen weiss und dabei geschickt benutzt und selbständig fortentwickelt, so zeigt sich Goldsmith als Techniker des Romans.

---

# Sterne.

## Kapitel 6.

# Sterne.

Man kann daran zweifeln, ob der Name Laurence Sterne in eine Studie über den englischen Roman gehört. Der Roman ist eine bestimmte literarische Gattung mit bestimmten formellen Merkmalen; das Wesen von Sternes Kunst besteht dagegen gerade darin, alles Feste aufzulösen, alle Kunstform ad absurdum zu führen; Tristram Shandy ist ebenso wenig ein Roman wie eine philosophische Abhandlung oder ein lyrisches Gedicht, vielmehr ein seltsames mixtum compositum aus diesen und noch einigen anderen Ingredienzien.

Dennoch kann keine Arbeit über den englischen Roman an Sterne vorbeigehen. Nicht nur weil seine Technik einen bedeutenden Einfluss ausgeübt hat auf alle Folgezeit, sondern, so absurd es auf den ersten Blick erscheinen mag, sowohl Tristram Shandy wie The Sentimental Journey sind ihrem Typus nach Abenteuerromane so gut wie der Tom Jones und Roderick Random, nur dass mit unvergleichlicher Virtuosität die Spuren der Gattung verwischt sind — aber gerade darum sind sie ein bedeutsames Zeichen für die Zähigkeit literarischer Formen: denn allen Bemühungen des Autors zum Trotz haben sich die alten Gattungsmerkmale noch immerhin deutlich erhalten.

### I.

An der sentimentalen Reise (1768) ist am deutlichsten zu zeigen, wie sie beruht auf dem Grundplan des Abenteuerromans. Der typische Romanheld jener Gattung zieht auf Reisen aus. Er lernt eigenartige Menschen

in der Postkutsche kennen — so Joseph Andrews und die Helden Smolletts (s. o. S. 96, 160 f.); gemeinsame Fahrt und gemeinsamer Aufenthalt im Wirtshaus führen leicht zu allerhand galanten Abenteuern (s. ebd.), besonders ist gern das Wirtshaus der Schauplatz der verschiedenartigsten Liebesaffären (JA Buch I cap. XVIII, III cap. IX; TJ Buch X cap. II; vgl. ferner oben S. 161). Ähnliches erlebt der sentimentale Reisende — nur dass es nicht zur Reise kommt (25 ff.). Aber Yorick steht mit der schönen Dame im Hofe des Wirtshauses und malt sich alle Möglichkeiten einer gemeinsamen Fahrt aus (33 ff.) — nur bleibt es bei den Möglichkeiten. Der Held erlebt auf seiner Reise überraschende Liebesabenteuer — auch mit einer verheirateten Frau (PP cap. LIX, CF cap. XII), und der Ehemann ist der genarrte Hahnrei. Yorick erlebt ein Abenteuer mit der Frau des französischen Handschuhmachers — nur dass das forte der alten Gattung zum leisesten pianissimo herabgestimmt ist: es besteht nur darin, dass sie ihm Handschuhe anprobiert und dass in dieser kleinen pikanten Szene etwas mehr Blicke und Berührungen gewechselt werden, als unbedingt nötig sind — auf dem Höhepunkt erscheint der Ehemann, merkt nichts und ist sehr höflich (67 ff.). Es fehlt auch nicht die kleine Intrige mit Mädchen niederen Standes — hier aber eine andere Variation des Grundthemas: es wird nicht die Verführung erzählt — es geschieht sogar nicht, was der Leser erwartet (82 ff. 113 ff.); aber seine Phantasie ist durch geschicktes Vorbereiten und noch geschickteres Abbrechen im geeigneten Moment (116) derartig hingeleitet auf das was nicht eintritt, dass die Wirkung auf ihn dieselbe — oder vielleicht noch stärker ist. Die Szene spielt im Wirtshaus, wie es dem Typus entspricht. Zum Abenteuerroman gehört es, dass der Held zu den Grossen und Kleinen des Lebens kommt; Yorick wird bekannt mit der französischen Aristokratie (103—113. 135 ff.) und mit der armen wahnsinnigen Maria (139 ff.). Ständische Satire darf nicht fehlen — Sterne zeigt uns den lüsternen

Abbé (79 f.), die schlauen Bettler, die eitlen Damen (133 bis 139), nur dass auch diese Motive zum Teil sehr frei behandelt sind: neben dem egoistischen Bettler steht der Gentleman im zerlumpten Rock (49); neben dem sinnlichen Abbé der ehrenwerte Mönch (30 f.). Roderick und Peregrine machen sich lustig über den Gefühlsüberschwang und das martialische Wesen der Iren — Sterne sieht in jedem Franzosen den Renommisten, der dabei genau so harmlos ist wie sein keltischer Geistesverwandter. Die ständische Satire des Abenteuerromans gipfelt in scharfen Angriffen auf die politischen Einrichtungen des Landes, auf schlechte Richter und elende Gefängnisse — Sterne stimmt wieder das forte herab zum piano: er spöttelt über die vielen Plackereien, die der Fremde sich in Frankreich gefallen lassen muss (z. B. 86). Typisch ist für den Abenteuerroman das Gefängismotiv: der Held wird eingekerkert und trifft allerhand Gefangene, deren Schicksal er hört (vgl S. 138. 142. 197 f.), mit grosser Freiheit ist auch dies Motiv verwendet; nur dass nicht Yorick selber die Bastille aufsucht — aber einen Augenblick muss er es fürchten, und da schaut er im Geiste das jämmerliche Schicksal des Gefangenen in all seiner Not (93) — so wie bei den Liebesszenen indirekte statt direkter Wirkung — ja er hat es auch mit eigenen Augen gesehen, nur dass es kein Mensch war, sondern ein armer Starmatz, der nach Freiheit jammerte, und — bezeichnend für die Macht des Typus: wir erhalten sofort seine Biographie, genau wie wir sie im Abenteuerroman von diesem oder jenem Gefangenen hören (90—95, vgl. S. 142, 197). Count Fathom traf (cap. XXXIX f.) die Grossen der Erde in tiefster Erniedrigung, Yorick sieht den Chevalier de St. Louis, der einst ein bedeutender Kriegsmann war und jetzt Pasteten verkauft (98). Tom Jones wird verkannt, wo er edel gehandelt hat; auch Yoricks harmloses — oder zum mindesten harmlos sein sollendes — Abenteuer mit der Kammerzofe muss sich recht schlimme Deutung gefallen lassen und bringt ihm unangenehme Verwicklungen (113 ff. 119 ff.). Wo

Roderick Random liebt, bleibt Strap nicht müssig (RR cap. XLVII) — den kleinen Liebesabenteuern Yoricks entsprechen ähnliche Affären La Fleurs (125). Und wenn Fieldings und Smolletts Romane damit schliessen, dass der Held die Geliebte erringt, so steht am Schlusse der sentimentalen Reise ein Liebesabenteuer, das zwar nicht zu Ende erzählt wird, aber mit wünschenswerter Deutlichkeit den Schluss nahelegt, dass nach den vielen kleinen geistigen Liebesszenen nun auch die derbere Erotik zu ihrem Rechte kommt.

Diese seltsame Umwandlung des Grundplans der alten Abenteuerromane ist methodisch lehrreich. Man kann zugeben, dass eine grosse Zahl der oben angeführten Ähnlichkeiten zufällig sein können, dass sie sich ohne weiteres aus dem Konstruktionsmotiv der Reise ergeben, das Sterne und dem Abenteuerroman gemeinsam ist. Ohne Zweifel musste ein Reisender mancherlei interessante Menschentypen sehen; die Motive ständischer Satire können nicht überraschen, ebensowenig die Einkehr bei den Grossen und den Kleinen dieser Erde; und wenn dieser Reisende Laurence Sterne hiess und sein Bedienter ein Franzose war, sind auch Liebesabenteuer etwas Selbstverständliches. Aber müssen denn die Liebesabenteuer unbedingt auftreten zusammen mit dem Motiv von der Postkutsche, muss die Satire unbedingt gipfeln in dem Gefängnismotiv — und vor allem warum schliesst auch diese Reise mit einer Szene von sehr deutlicher Erotik, wo doch die Rückkehr nach dem Heimatorte ein sehr viel näher liegendes Schlussmotiv gebildet hätte? Es scheint eben doch die Gattung des Abenteuerromans — und das dürfte von jeder literarischen Gattung gelten — ein gewisses Eigenleben zu besitzen. Dem Literaten des 18. Jahrhunderts, der Lesage, Defoe, Fielding, Smollett, auch Goldsmith kannte, haftete ein gewisses Gebilde, in dem es unter anderem eine Reise, Postkutschen- und Wirtshausabenteuer, ständische Satire, Gefängnis, Liebe und Heirat am Schluss gab, im Gedächtnis; und wenn Yorick auch damit anfangen mochte, eigene

Reiseeindrücke zu schildern, so musste einmal ein Punkt kommen, wo er sich der Ähnlichkeit mit dem reisenden Romanhelden bewusst wurde und wo dann assoziativ Ähnlichkeiten zwischen ihm und den Helden der Kunstform auftauchten, so dass schliesslich der Mann, der eigene Erlebnisse schildern will, zunächst aus der Fülle seiner Erinnerungen im wesentlichen nur solche Punkte herausgreift, die auch die Helden der Romane in ähnlicher Weise erlebt haben, — und dann allmählich auch Motive rein literarischen Ursprunges in ihm auftauchen. Es zeigt sich wieder einmal, wie wichtig die Form ist für die literarische Produktion, wie innere Erlebnisse, wenn sie nach aussen hin sichtbar werden, sich unbewusst zu kleiden pflegen in bestehende Formen und Typen.

Dasselbe gilt auch von dem ersten Roman Sternes, dem Tristram Shandy (1759), nur dass hier eine Mischung zweier literarischer Formen vorliegt, des Abenteuerromans und der moralischen Wochenschrift. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir in der letzteren den Keim des ganzen Romans erblicken. Addison hatte eine Fülle von immer wechselnden Eindrücken, Hohes und Niedriges, Komisches und Pathetisches, Lächerliches und Satirisches, Belehrendes und Unterhaltendes, gruppiert um einige feste Gestalten; unter ihnen ist die wichtigste Roger de Coverley, ein etwas exzentrischer und dabei liebenswürdiger älterer Herr, der seine an und für sich sehr achtbaren Grundsätze oft zur Torheit übertreibt: er betritt nie ein Wirtshaus, das einem politischen Gegner gehört (Nr. 126; II 184), er will sich nur von einem Invaliden rudern lassen (Nr. 383; V 277) usw. Neben ihm steht der Hauptmann Sentry, ein Mann von grossem Mute, aber noch grösserer Bescheidenheit, der sich bei mehr als einer Belagerung ausgezeichnet hat und jetzt zurückgezogen lebt; er ist Sir Rogers nächster Erbe, redet oft über die Abenteuer seines früheren Lebens und weiss ein entschiedenes Wesen mit grosser Liebenswürdigkeit (Nr. 2; I 9 f.) zu paaren. Schliesslich gehört zu dem Kreise ein Geistlicher von feinster Lebensart,

grosser Gelehrsamkeit, rührender Bescheidenheit und reinstem Wollen; er hat es im Leben nicht sehr weit gebracht, weil seine Gesundheit nicht die beste ist (ebd. I 12) — sollten nicht diese drei Persönlichkeiten die Urbilder sein für Walter Shandy, Onkel Toby und Mr. Yorick? Was von dem Hauptmann und dem Geistlichen gesagt ist, findet sich — freilich nur als Grundlage für eine sehr viel reichere Charakterzeichnung — Zug für Zug wieder bei Toby und Yorick; zwischen Walter Shandy und Sir Roger sind die Ähnlichkeiten allerdings allgemeiner: er ist nicht Landedelmann, sondern Kaufmann, aber ebenso wie jener lebt er im Ruhestande und ist voll der seltsamsten Schrullen; sonst ist Shandy mehr nach dem Vorbilde des Geistlichen gezeichnet, und das Motiv von der seltsamen Liebesgeschichte mit der Witwe hat Sir Roger an Onkel Toby abtreten müssen.[44])

Mit dem Spectatormotiv ist nun verbunden der Grundplan eines Abenteuerromans, dessen Held Tristram Shandy ist. Der typische Abenteuerroman beginnt mit des Helden Geburt, ebenso Tristram Shandy. Das Motiv von der Geburt wird allerdings in Sternes origineller Art variiert: In Smolletts ersten Romanen ist von der Schwangerschaft der Mutter die Rede (S. 160); Sterne führt die Geschichte des Helden zurück bis zum Moment seiner Empfängnis — was dann natürlich Gelegenheit zu allerhand pikanten Seitenwirkungen gibt (cap. I—IV). Von den Schicksalen des Helden wird dann weiter erzählt seine Taufe (cap. C) und ein pikantes Abenteuer, das ihm in der Kindheit zugestossen ist (cap. CXXXV). Dann tritt er von der Bühne ab, um nicht wieder aufzutauchen. Aber das Grundschema des Abenteuerromans bleibt weiter wirksam, nur dass die typischen Ereignisse auf andere Personen verteilt werden: wir erhalten tragische Abenteuer: Le Fevers Tod (cap. CLXXI), die wahnsinnige Maria (cap. CCCIII ff.); eine Reise in fremdes Land (cap. CCIII ff.), Kriegsabenteuer (die Belagerung von Namur), eine Liebesszene: Trim und die Begine (cap. CCLXIV) —

und zum Schluss Werbung um die Geliebte (Onkel Toby und Witwe Wadman) und Heirat; und ganz der Tradition entsprechend ein letztes Hindernis (s. o. S. 125, 188, 229; Tobys Wunde cap. CCCI ff.), und neben der Heirat der Hauptfiguren auch einen parallelen Abschluss für Trim und Bridget (s. o. S. 125, 189, 229), zum mindesten sind beide Heiraten in greifbare Nähe gerückt. Wir haben also auch hier wieder einen Abenteuerroman. Und dabei ist festzustellen, dass der Grundplan der Gattung zwar schon bald nach dem Anfang wieder aufgegeben wird — nachdem die Taufe vollzogen ist (cap. C), ist von einer Handlung überhaupt nicht mehr die Rede — und doch gegen Ende wieder erscheint. Als Sterne sich vor die Notwendigkeit gestellt sieht, seinem Werke einen Abschluss zu geben, da tauchten unwillkürlich die alten Motive des Abenteuerromans wieder auf.

Wenn nun aber auch das Gefüge des Abenteuerromans mit merkwürdiger Deutlichkeit immer wieder sichtbar wird, es gibt zwar dem Ganzen die Form, aber auch nur die Form. All die üblichen Motive der Gattung hat Sterne bis zur Unkenntlichkeit verkleinert und vor allem: er hat ihr ihren Lebensnerv genommen, die spannende Handlung. In die Form Smolletts hat er eine an Richardson erinnernde Kunst gekleidet; der Abenteuerroman ist nicht mehr die Geschichte eines Lebens, sondern einer grossen Episode, und diese Episode ist noch weiter verflüchtigt zu einer Aneinanderreihung von seltsamen Charaktersituationen. Der Abenteuerroman erzählt nicht mehr Abenteuer, sondern gibt Charakterskizzen; wie Clarissa den nach ihr genannten Roman beherrscht, so stehen hier Walter Shandy und Onkel Toby — allerdings zwei Helden statt eines — im Mittelpunkte, die Rollen sind verteilt nach dem Familienprinzip, mehr allerdings in der Art wie es Goldsmith verwendet (S. 222), da nur eine einzige Familie, die Shandys, behandelt wird. Sternes seltsame Gattung vereinigt in sich auch alle charakteristischen Eigenschaften des Richardsonschen Persönlichkeitsromans. In der Form eines hin und hergehenden Abenteuerromans

gibt Sterne zuständliche Schilderung, in einer Form, die aufregend sein soll und auf spannenden Wechsel berechnet ist, malt er sich stets gleich bleibende Charaktere und entfaltet eine Kleinmalerei, wie sie im englischen Roman nur Richardson vorher gegeben hatte, gegen die aber Richardsons Detaillierung noch grosszügig erscheint. So beruht die Wirkung von Sternes Kunst schliesslich darauf, dass dieser Inhalt bei ihm in grellem Widerspruch steht zur Form, dass er immer verspricht, aber nie hält und dennoch nicht enttäuscht, weil er doch etwas bringt, nämlich das Gegenteil dessen, was er versprach. Dass er dies vermag, zeigt aber andrerseits auch, wie dehnbar eine Kunstform in der Hand eines Genius ist, und dass bei aller Neigung zum Beharren, die der Gattung innewohnt, sie ohne Schwierigkeiten zu jedem anderen Zwecke umgebildet werden kann — von dem, der ihr Herr ist.

## II.

### 1.

Bei den Charakteren Sternes ist nur wenig von englischer Romantradition nachzuweisen; wir sahen, dass die Wurzeln seiner Menschendarstellung bei Addison liegen (S. 243). Einzelne Spuren finden sich aber doch: Yorick ist in seiner Ungeschicklichkeit, die mit sehr viel Mut und Herzensgüte gepaart ist, ein schwaches Echo des Pfarrers Adams — wieder aber ist alles Robuste des Originals herabgestimmt zu einer etwas wehmütigen Zartheit; Walter Shandy, Onkel Toby, Dr. Slop gehören zum alten Pedantentypus — aber nur noch in den äusserlichen Umrissen und ganz wenigen Episoden sind sie durch Tradition bestimmt. Typische Pedantenkomik ist es, wenn Dr. Slop in den Schmutz fällt (cap. XXXIV f.), wenn Shandy für seinen Sohn mit vieler Mühe sich einen Namen ausdenkt und doch alles ganz anders geht als er wollte (cap. C), wenn Toby als Pedant auf Freiersfüssen zwar nicht genarrt wird, aber doch (mit starker Abschwächung des Üblichen) unter einem recht peinlichen Verdacht zu leiden hat. —

Im allgemeinen aber hat Sterne den Pedantentypus umgewandelt in sein Gegenteil; der Pedant ist nicht mehr der lächerliche, sondern ein fast pathetischer Typus. Jeder hat sein Steckenpferd, und von der Komik, die sich daraus ergibt, macht der Autor den reichlichsten Gebrauch; aber die komischen Eigenheiten sind nicht — wie beim literarischen Pedantentypus — das Wesentliche an der Figur, sondern kleine Äusserlichkeiten, von denen wir immer wieder zur Betrachtung der menschlich edlen Züge von Shandy und Toby geführt werden; dasselbe gilt auch von Slop, dem bissigen Geburtshelfer und Katholiken; dass auch er trotz aller weniger anziehenden Eigenschaften zu den innerlich vornehmen Menschen gehört, zeigt sein bekümmertes Abbrechen, als er die Exkommunikationsformel der katholischen Kirche mit ihren unbarmherzigen Flüchen vorlesen soll — er kann sie nicht verteidigen, und es widerstrebt ihm, seine Kirche zu tadeln (cap. LV). Das eigentlich Charakteristische all dieser Figuren, ihre Absurdität und ihr Pathos — auch der treue Diener Trim ist noch zu nennen — beruht auf Cervantes, wie Becker S. 215 ff. überzeugend dargetan hat.

2.

In der Charakterisierungskunst arbeitet Sterne wesentlich mit alten Methoden. Direkt charakterisiert ist Yorick — für ihn steht nicht viel Raum zur Verfügung — aber die Charakteristik ist glücklich belebt durch einen Bericht über sein Handeln. Indirekt, durch charakteristisches Auftreten, wird eingeführt Dr. Slop; er tritt auf in einer lächerlichen Situation — stösst mit Obadiah zusammen, bekreuzt sich — er ist also Katholik — und fällt vom Pferde in den zolltiefen Schmutz — wer die Literatur der Zeit kennt, kann daraus fast schliessen: er ist ein Pedant. Wenn die Witwe Wadman eingeführt wird, so geschieht dies mit einer Handlung, die für ihre Liebessehnsucht nach Onkel Toby charakteristisch ist — sie denkt am Abend lange nach, sie liest in ihrem Heiratskontrakt, und

diese kleine Episode endet dann ganz in Sternes Art in einem kleinen pikanten Zwischenfall, in dem die vom Autor gelenkte Phantasie des Lesers deutlich etwas Charakteristisches erkennen kann (cap. CCLIII). Bei den übrigen Charakteren, Shandy, Mrs. Shandy, Trim, Toby, finden wir dann ein fortwährendes Durcheinander von direkter und indirekter Charakteristik. Sie charakterisieren sich sämtlich durch ihr Tun und — entsprechend dem Mangel an Handlung in dem Roman — durch ihr Reden; ergänzt wird diese indirekte Charakteristik aber durch direkte Belehrung des Autors. Hier lässt sich eine gewisse Ähnlichkeit mit Fieldings Methode feststellen. Wir haben einen allgemeinen Eindruck von Onkel Toby gewonnen; Einzelheiten werden dann allmählich hinzugefügt: seine Freundlichkeit gegenüber einem unschuldigen Tier (cap. XXXVII; S. 85), der Freimut, der in seinen Worten liegt (S. 330), seine naive Unschuld gegenüber Mrs. Wadman (cap. CCLXVIII u. CCCII); ähnlich werden zum Gesamtbilde des Vaters Shandy einige Züge hinzugefügt (S. 273, 297, 459) — nur ist es bei dem fortwährenden Durcheinander in Sternes Technik, bei den hundertfältigen kleinen Andeutungen, die dem Leser entgehen, und umgekehrt den belanglosen Einzelheiten, in denen der verwirrte Leser etwas Wichtiges zu sehen geneigt ist, ganz unmöglich zu sagen, wie weit diese neu auftauchenden Züge das Gesamtbild erweitern oder nur Bekanntes noch einmal stärker unterstreichen.

3.

Auf körperliche Beschreibung im herkömmlichen Sinne verzichtet Sterne so gut wie ganz — nur Dr. Slop ist mit einigen karikierenden Zügen ausgestattet, die an Smollett erinnern. Dafür ist er aber ein Bahnbrecher geworden auf einem Teilgebiet der Porträtierungskunst; er hat als erster die Geste zu einem bedeutsamen Mittel menschlicher Schilderung erhoben.

Fast jedes Mal, wo einer von Sternes Charakteren

das Wort ergreift, wird das Wort von einer Geste begleitet.

*"Was I an absolute prince," he would say, pulling up his breeches with both his hands, as he rose from his arm-chair, "I would appoint able judges* . . . (T Sh 35).

*Brother Toby, replied my father, taking his wig from off his head with his right hand, and with his left pulling out a striped India handkerchief from his right coat-pocket, in order to rub his head, as he argued the point with my uncle Toby.* — (T Sh 120.)

. . . *The life of a family! — my uncle Toby would say, throwing himself back in his arm-chair, and lifting up his hands, his eyes, and one leg* . . . (T Sh 51; ähnlich T Sh 39, 311 u. oft).

Feinsinnig weiss Sterne die Geste auszunutzen zur Charakterisierung des augenblicklichen Gemütszustandes:

*Now, quoth the Corporal, setting his left hand a-kimbo, and giving such a flourish with his right as just promised success — and no more, — if your Honour will give me leave to lay down the plan of this attack,* . . . (T Sh 454).

und so kann dann schliesslich auch die Geste die Schilderung des Gemütszustandes ganz ersetzen; dann steht sie symbolisch eindrucksvoll an Stelle einer längeren Erörterung; Richardsons Kleinkunst hatte bereits ähnliche Effekte erzielt (s. o. S. 79 f.). Für Sterne haben alle Bewegungen eines Menschen eine stumme Sprache; es gehört zur menschlichen Bildung, die Geheimschrift der Geste in die Ausdrucksweise gewöhnlicher Rede übersetzen zu können (S J 73 f.).

Toby erzählt, dass im Falle seines Todes für Trim gesorgt ist.

*— I have left Trim my bowling-green, cried my uncle Toby. — My father smiled. — I have left him, moreover, a pension, continued my uncle Toby. — My father looked grave.* (T Sh 212.)

(Die kleine Nebenhandlung durch stummes Spiel zeigt, wie Shandy die hochherzige Absicht des Bruders immer deutlicher versteht.)

Onkel Toby steht mit Trim vor dem Hause der Mrs. Wadman, zum entscheidenden Worte bereit. Da entfällt ihm wieder der Mut; während Trim den Klopfer erhebt,

wünscht er, er möchte noch einmal Zeit haben, sich die Sache zu überlegen. Da fällt der Klopfer:

> *My uncle Toby, perceiving that all hopes of a conference were knocked on the head by it, whistled Lillibullero.* (TSh 481.)

— welche würdevolle Ergebung liegt in diesem Pfeifen!

Oder ein anderes Beispiel: Trim hat den Entschluss gefasst, seinen Herrn aufzuklären über die merkwürdigen Zweifel der Witwe Wadman mit Bezug auf Onkel Tobys Person. Langsam kommt er dem überaus delikaten Thema näher; endlich beginnt Toby zu verstehen:

> *My uncle Toby gave a long whistle; — but in a note which could scarce be heard across the table.* (TSh 500.)

— diesmal liegt peinliche Erwartung in dem Laut. Das sind die ersten Anfänge einer Kunst, die bei Dickens ihre Höhe erreicht und aus einer einzelnen Geste die erstaunlichste Fülle von Variationen herauszuholen versteht.

So kann denn auch statt einer Geste ein Wort, eine Handlung symbolisch wirken und mit plötzlicher Helligkeit eine Situation beleuchten.

In Südfrankreich kommt Sterne in eine fröhliche Gesellschaft von Dorfburschen und -mädchen. Er will zeigen, mit welcher harmlosen Naivetät sie sich ihm nahen und wie fröhlich er auf ihre Einladung eingeht. Dazu genügt eine einzige kleine symbolische Handlung. Eine Dorfschöne naht sich ihm, ihr Haar ist etwas in Unordnung geraten:

> *Tie me up this tress instantly, said Nannette, putting a piece of string into my hand. — It taught me to forget I was a stranger. — The whole knot fell down. — We had been seven years acquainted.* (TSh 417 f.)

Oder es ist ein Wort, das — so trivial es sein mag — in dem Zusammenhange symbolisch und fast tragisch wirkt.

Toby und Walter Shandy warten auf das Frühstück. Im anderen Zimmer soll der Junge Trismegistus getauft werden; da stürzt die Magd atemlos herbei:

*And what's the matter, Susannah? . . . They have called the child Tristram; — and my mistress is just got out of an hysteric fit about it* [es ist der Name, den der Vater mehr als alle anderen verabscheut] . . .

*— Make tea for yourself, brother Toby, said my father, taking down his hat: — but how different from the sallies and agitations of voice and members which a common reader would imagine!* (TSh 223.)

— die ganze Trauer über ein — nach seiner Theorie — von Anfang an verfehltes Leben liegt in dem Wort, mit dem er den Frühstückstisch verlässt.

## III.

Von einer Führung der Handlung kann in einem so handlungslosen Roman im Ernste natürlich nicht die Rede sein. Hier und da aber — überall, wo in dem Gewirr von Kleinigkeiten ein Fragment von Handlung auftaucht — zeigen sich doch Spuren von traditioneller Gliederung. Es war schon die Rede davon, dass wir im Tristram Shandy ein letztes Hindernis haben und zur Lösung der Hauptgeschichte einen parallelen Ausgang in der Liebesaffäre der Dienstboten (S. 245). Und es gibt auch ein die ganze Handlung wirklich beherrschendes Kompositionsprinzip, die Retardation: der Held wird immer noch nicht geboren, die Geschichte vom König von Böhmen und seinen sieben Schlössern (cap. CCLXIII ff.) wird immer noch nicht erzählt. Da aber der Autor schliesslich doch wieder allen Hindernissen zum Trotz bei seiner Geschichte anlangt — so ergibt sich psychologisch derselbe Eindruck des fortwährenden Hin und Her, den Richardson und Fielding mit ihrem häufigen Lösen und Schürzen des Knotens erzielten (s. o. S. 73, 118 f.). Es fehlt auch nicht an der Vorbereitung eines Motivs: die ganze immer wieder erwähnte Geschichte von Onkel Tobys Wunde soll doch offenbar zu der pikanten Schlusspointe führen, die sie schliesslich noch zum Hindernis seiner Ehe macht. Auch die falsche Fährte ist vorhanden; das CCXCIX. Kapitel fängt mit verhüllenden ****** an, und

Onkel Tobys Worte, Mrs. Wadman dürfe 'die Stelle' sehen, können von dem für alles Pikante längst empfänglich gemachten Leser nur als Vorbereitung zu einem Abstieg in die Sphäre des mittelalterlichen Fabliaus gefasst werden; — aber Onkel Toby wollte ja nur auf der Karte die genaue Stelle zeigen, an der er die Wunde empfangen hat! Oder die Erzählung bricht ab auf dem Höhepunkt, wieder wenn es sich um eine pikante Situation handelt (SJ 116). Der Richardsonsche Briefroman begann in mediis rebus (s. o S. 72) — dasselbe Prinzip leitet Sterne; zwar nicht im Anfang des Tristram, in dem deutlich der allmähliche Anfang des Abenteuerromans nachwirkt, aber in der sentimentalen Reise, und — wie bei Sterne nicht anders zu erwarten — mit deutlicher Übertreibung des Motivs: *'They order, said I, this matter better in France'*; das ist in doppelter Hinsicht eine Übertrumpfung des bei Richardson Möglichen; einmal beginnt die Erzählung nicht nur in einer unbekannten Situation, sondern sogar in einem Gespräch, das dem Leser zunächst noch unverständlich bleibt, — ferner wird das Gesprächsthema nicht etwa nachträglich angegeben, sondern es bleibt bei einer Andeutung, die in der Folge nicht wieder aufgenommen wird. Oder das 5. Buch der Originalausgabe (cap. CXIX) beginnt mit der seltsamen Mitteilung: *'If it had not been for those mettlesome tits and that madcap of a postilion . . . the thought had never entered my head'*; — um welchen Gedanken (Originalität besser als Nachahmung) es sich handelt, erfahren wir deutlich überhaupt nicht, aber wir können es allmählich aus dem Zusammenhang erschliessen, allerdings erst, nachdem in echt Sternescher Manier ein neues Ereignis (der langsame Postwagen nach London) uns vom Thema abgeführt hat. Und dieselbe Methode wird dann auch innerhalb der einzelnen Bücher verwendet — *'Twas nothing — I did not lose two drops of blood by it'*, so beginnt völlig abrupt cap. CXXXV — und erst durch angestrengte, durch reichliche Verschweigungen unterstützte Phantasietätigkeit kommt der Leser

zu der pikanten Vorstellung, die Sterne erzeugen will. Das dürfte doch wohl keine ganz zufällige Ähnlichkeit mit Richardsons Technik sein; und ebenso liegt wohl eine innere Beziehung vor, wenn der sonst so absolut formlose Sterne die Erzählungspausen gelegentlich in derselben Weise ausbildet, wie Fielding (s. o. S. 132), wenn er das Kapitel beginnt mit einem allgemeinen Satz (TSh cap. CLXXV. CCXVII. CCXLVI. CCCI) — nur ist bei Sterne natürlich schwer zu sagen, wo dieser aufhört und das eigentliche Thema beginnt — mit einer kritischen Betrachtung des Autors über sein Werk (TSh cap. CCXLVI. CCXCI), mit einem Vergleich (TSh cap. CCLXIX) oder einer Bemerkung über den Charakter der handelnden Personen (TSh cap. CCLXX. CCLXXVIII), oder wenn am Schlusse gern eine starke Pointe steht, öfters humoristischer (TSh cap. XXVIII. CCLXXVII. CCXCI), aber auch nicht selten pathetischer Art (TSh cap. XII. CLXXI). Schliesslich sei noch erwähnt, dass auch Sterne seine Romane durch gemeinsame Figuren verbindet (s. S. 189): das Erlebnis mit der armen wahnsinnigen Maria wird in der sentimentalen Reise wiederholt; etwas Ähnliches ist es dann, wenn sich zu der Eselsgeschichte des ersten Romans auch im zweiten eine genaue Parallele findet.

## IV.

Dass der Vortrag Sternes wesentlich subjektiv ist, bedarf wohl keines weiteren Beweises. Niemals ist vor oder nach ihm ein Roman geschrieben worden, der mit so suveräner Willkür die Form der Gattung durchbricht, dessen ganzer Inhalt nur den denkbar losesten Zusammenhang aufweist mit dem Objekt der Erzählung — dem Leben, den Taten und den Meinungen des Herrn Tristram Shandy — und ähnliches gilt, wenn auch in geringerem Grade, von der sentimentalen Reise.

Die Subjektivität des Autors zeigt sich auf jeder Seite des Romans und unter jedem Gesichtspunkt, unter dem man ihn betrachten kann. Sie tritt hervor, wenn Sterne

den Grundplan des Abenteuerromans übernimmt und ihn nach seinen Zwecken bis zur Unkenntlichkeit ummodelt, wenn er alte Kompositionsmotive frei verwertet, wenn in der Gestaltung der Erzählungspausen Fieldingsche Tendenzen bei ihm wieder lebendig werden (S. 253) usw.; das ganze Kapitel über Sterne müsste von Rechts wegen unter diesen Obertitel gestellt werden. Diese subjektive Neigung tritt nun aber besonders deutlich zu Tage in seinem Vortrag.

Fielding benutzte den Roman als ein Sprachrohr für seine kunsttheoretischen Erörterungen, Sterne stellt darin dar seine Stimmungen und persönlichen Erlebnisse. Wiederholt wird erwähnt sein treuer Freund Eugenius, und zarte Beziehungen zu einer gewissen Jenny werden mehr als einmal angedeutet und durch indirekte Winke ziemlich klargestellt (TSh 37 u. ö.). Zwischen dem Leser und dem Autor entspinnt sich ein höchst behagliches Verhältnis; aus Fieldings kurzen Regiebemerkungen werden lange familiäre Gespräche mit dem Leser (z. B. TSh 396), zur Abwechslung auch mit einer der handelnden Figuren, die an bedeutungsvollem Moment gewarnt werden (TSh 66. 82), oder bei einer langen moralischen Parabase taucht mit einem Male in des Autors Phantasie eine Persönlichkeit auf, die dann seine Philippika entgegenzunehmen hat (TSh 10). Wo sonst Regiebemerkungen auftreten, sind sie möglichst barock gehalten und gehen aus von einer möglichst pointierten und detaillierten Situation: nicht zu Onkel Toby kehrt der Autor zurück, sondern zu Onkel Toby, der ja noch immer seine Asche aus der Pfeife klopft (48). Gelegentlich tritt Sterne auch seinem Publikum mit starkem Selbstgefühl gegenüber: Wie vor ihm schon Cervantes und Fielding (s. o. S. 132), ist auch er stolz auf seine Leistung — und gleich zu Beginn des Tristram Shandy spricht er von dem gewaltigen Eindruck, den sein Werk in der Welt machen wird (p. 4). Aber nicht etwa auf seine Gelehrsamkeit soll sein Ruf sich gründen — ganz im Gegenteil, und das ist eine völlig neue Form der Subjektivität: er vermeidet es geradezu, gelehrt zu

erscheinen; wenn er ein Zitat, ein Datum gibt, paradiert er mit absichtlicher und manchmal etwas unwahrscheinlicher Ungenauigkeit (TSh 177); er will seinen Ruhm nicht mit dem Pedanten teilen! Und ähnlich behauptet er gern in einer typischen Formel, das richtige Wort für seine Gedanken nicht finden zu können — erst beim zweiten Versuch pflegt es zu gelingen. Er führt den Leser in die Werkstatt seiner Ideen ein und lässt ihn den Entstehungsprozess sogar des einzelnen Satzes mit erleben:

*As the point was that night agreed or rather determined, that ...* (TSh 33), *The reason, or rather the rise of this sudden demigration, was as follows* (TSh 69), *All I blame him for — or rather, all I blame and alternately like him for, was that ...* (TSh 252) —

und so ist es denn auch geradezu Grundsatz seines Vortrages, nicht zum Ziele zu kommen, durch allerhand Abschweifungen vom Thema abgelenkt zu werden. Das ist nicht nur Prinzip seiner Komposition im Grossen, sondern auch im Kleinen und Einzelnen; der Werdegang der Idee wird mit allen plötzlichen Assoziationen vorgeführt. Pathetisch beginnt er (TSh 136): *'I'll undertake this moment to prove it to any man in the world'* — was er beweisen will, bleibt vorläufig noch Geheimnis, denn erst kommt eine Einschränkung: *'except to a connoisseur'* — und diese Einschränkung wird wieder eingeschränkt: [*'though I declare I object only to a connoisseur in swearing'* usw. In diesem eingeschobenen Satz erscheint ein Bild; das reizt ihn dazu, dasselbe noch einmal unbildlich zu erzählen, vorher aber noch schnell durch eine Regiebemerkung mitzuteilen, woher er diesen Schmuck der Rede genommen hat; und mittlerweile hat er den Leser völlig verwirrt und den Faden anscheinend völlig verloren] — erst nach anderthalb Seiten erfahren wir dann, was er eigentlich beweisen will, nämlich dass alle modernen Flüche traurige Kopien sind (137).

2.

So subjektiv nun aber auch Sternes Vortrag ist, seine eigentliche literarische Bedeutung liegt in den objektiven Wirkungen seiner Erzählungskunst. Seine Subjektivität hat — zum Glück möchte man sagen — wenig Schule gemacht; von seinen objektiven Wirkungen dagegen geht ein mächtiger Einfluss aus auf die ganze Folgezeit. Weniger bedeutsam sind dabei zunächst einige Kleinigkeiten: wie Fielding und Smollett, so bringt auch er gern Briefe wörtlich (TSh 205, SJ 63 — jedoch nicht immer: SJ 57), ähnlich — aber deutlicher als in den eben zitierten Fällen zu satirischem Zwecke — eine Heiratsurkunde (TSh 27), ein Exkommunikationsformular (TSh 131 ff.), eine Predigt (TSh 94 ff.). Seine Erzählung spielt mit dem Gedanken historischer Wirklichkeit: in seinem Besitz ist der Plan mit den Fingerspuren von Mrs. Wadman, der authentische Beleg dafür, dass die Angriffe der heiratslustigen Witwe tatsächlich erfolgt sind, ein Dokument von mindestens demselben Kulturwert wie alle Reliquien der römischen Kirche (TSh 433).

A.

Besonders fällt bei Sternes Vortrag ins Auge seine Neigung zum Detail. Er ist ein Bahnbrecher geworden in der liebevollen Ausarbeitung des Kleinen und Allerkleinsten — ohne ihn hätte niemals Dickens seine Sketches geschrieben.

Ein altes Detailmotiv ist das Einflechten einer kleinen Nebenhandlung in die Haupthandlung (S. 127 f. 190. 231). Wenn Trim eine Predigt vorliest, so machen die Hörer ihre kritischen Bemerkungen dazu, und auch der Vorleser wird so erschüttert, dass er selbst an der Nebenhandlung teilnimmt (TSh 94 ff. — ähnlich 135). Schon Richardson hatte sich bemüht, das Kleine möglichst naturgetreu mit ausführlichstem Detail darzustellen (s. o. S. 79). Aber er kommt doch nicht hinaus über ausführliches Motivieren und gelegentliche gute Einzelwirkungen: was er erstrebte, hat Sterne erreicht.

a) Kleine menschliche Bewegungen werden mit grösstem realistischen Detail erzählt:

*My mother heard enough of it to imagine herself the subject of conversation; so laying the edge of her finger across her two lips, holding in her breath, and bending her head a little downwards, with a twist of her neck — (not towards the door, but from it, by which means her ear was brought to the chink) — she listened with all her powers:* — (T Sh 277).

Noch ausführlicher wird die Darstellung naturgemäss, wenn die gleichzeitigen Bewegungen zweier Menschen zu schildern sind:

*My mother was then conjugally swinging with her left arm twisted under his right, in such wise that the inside of her hand rested upon the back of his; — she raised her fingers, and let them fall, — it could scarce be called a tap; or, if it was a tap, — 'twould have puzzled a casuist to say whether 'twas a tap of remonstrance or a tap of confession; my father, who was all sensibilities from head to foot, class'd it right; — Conscience redoubled her blow, — he turned his face suddenly the other way, and my mother, supposing his body was about to turn with it, in order to move homewards, by a cross-movement of her right leg, keeping her left as its centre, brought herself so far in front that, as he turned his head, he met her eye:* — (T Sh 465).

Der Autor gewinnt aus der Fülle von Detail dabei eine kleine Einzelheit, die für den Gemütszustand des Helden charakteristisch ist:

*my father . . . threw himself prostrate across his bed, in the wildest disorder imaginable, but, at the same time, in the most lamentable attitude of a man borne down with sorrows, that ever the eye of pity dropped a tear for. — The palm of his right hand, as he fell upon the bed, receiving his forehead, and covering the greatest part of both his eyes, gently sunk down with his head (his elbow giving way backwards) till his nose touched the quilt; — his left arm hung insensibly over the side of the bed, his knuckles reclining upon the handle of the chamber-pot, which peeped out beyond the valance, — his right leg (his left being drawn up towards his body) hung over half the side of the bed, the edge of it pressing upon his shin-bone. — He felt it not.* (T Sh 164.)

Oder die Analyse der Bewegung wird noch realistischer, indem durch sie das Milieu plastisch hervortritt:

*— My father thrust back his chair — rose up — put on his hat — took four long strides to the door — jerked it open, thrust his head half-way out — shut the door again — took no notice of the bad hinge — returned to the table — plucked my mother's thread-paper out of Slawkenbergius's book, went hastily to his bureau — walked slowly back, twisting my mother's thread-paper about his thumb — unbuttoned his waistcoat — threw my mother's thread-paper into the fire — bit her satin pincushion in two — filled his mouth with bran — confounded it; — but, mark, the oath of confusion was levelled at my uncle Toby's brain; — which was even confused enough already; —* (TSh 181).

Oder die Motive zur Handlung werden aufs eingehendste ausgemalt:

*In saying this, my father shut the book, — not as if he resolved to read no more of it, for he kept his fore-finger in the chapter: — not pettishly, — for he shut the book slowly: his thumb resting, when he had done it, upon the upper side of the cover, as his three fingers supported the lower side of it without the least compressive violence. —* (TSh 306 f.)

b) Oder — das ist vielleicht das literarisch Wichtigste — die an und für sich recht belanglose Handlung erhält ein Relief dadurch, dass sie bedeutsam wird für die ganze Zukunft des Helden; da hat es denn eine innere Berechtigung, sie zu detaillieren und auszuschmücken mit allen Wirkungen, deren Sterne fähig ist. Onkel Toby schaut der Witwe Wadman ins Auge — und dabei verliert er sein Herz an sie; aus dem kleinen Freundschaftsdienst ergeben sich Folgen, die sein ganzes Leben umgestalten. So kann es denn nicht auffallen, wenn der Autor, der im Kleinen so Grosses entdeckt, diesem Ereignis zwei ganze Kapitel widmet (cap. CCLXVIII f.). Und zwar gelingt es ihm, das Kleine zu solchem Umfange aufzuschwellen, indem er zunächst einmal die kleine Handlung aufs Äusserste detailliert; indem er sie ferner in Verbindung bringt mit den kleinen Eigenheiten der Hauptperson (Onkel Tobys Pfeife darf nicht fehlen), indem er auf das Milieu der Szene achtet (die Bank wird nicht vergessen, auf der dies grosse Ereignis spielt), und dazu kommen dann subjektive, das Kleine heroisierende, Zutaten

des Autors: eine Apostrophe an Onkel Toby, ein Vergleich mit dem nach den Wundern des Firmamentes ausschauenden Galilei, allgemeine Erörterungen über die Natur des menschlichen Auges, seine Natur und seine Unterarten geben dem kleinen Vorgang eine erborgte Würde, die dann freilich etwas komisches hat und haben soll. Wir sind hier an der Grenze, wo das liebevolle objektive Interesse für das Kleine, der Versuch, aus dem Nächstliegenden herauszuholen was nur darin ist, umschlägt in subjektiven Humor, der nur für den Augenblick das Kleine mit dem Pomp des Grossen bekleidet, an der Grenze, wo sich Richardsons und Fieldings Tradition begegnen. Beides ist literarhistorisch wichtig. Die objektive Würdigung des Kleinen, wie sie bei Sterne hier erreicht ist, führt im Verlaufe der Entwicklung zur Apotheose des niedrigen, einfachen Menschen; der subjektive Humor, der das Kleine gross zu machen strebt, zur pseudoheroischen Glorifizierung des Londoner Lebens — in beiden Fällen ist Sterne der Vorläufer von Dickens geworden.

Besonders gern wird diese Ausdeutung des Kleinen angewendet — und auch hierin ist Sterne der Lehrmeister von Dickens gewesen — auf ein bestimmtes Motiv, die Liebe. Mrs. Wadmans eben geschilderter Angriff ist nicht der erste; schon einmal sahen wir sie in nächster Nähe von Onkel Toby (p. 431) — beide verfolgen mit dem Finger eine Linie auf der Wandkarte. Hätte er zum Zeigen nicht den Finger benutzt, sondern etwa den Pfeifenstiel, so wäre nichts besonderes daraus erfolgt: aber Onkel Tobys Zeigefinger lag jetzt nahe bei dem ihren:

> *— pressing sometimes against the side of it, — then treading upon its nail — then tripping it up, — then touching it here, — then there, and so on, — it set something at least in motion.*

Aus dem Angriff des einen Fingers gegen den anderen entwickelt sich allmählich ein regulärer Kampf der beiden Persönlichkeiten:

> *By bringing up her fore-finger parallel (as before) to my uncle Toby's — it unavoidably brought the thumb into action; — and the*

*forefinger and thumb being once engaged, as naturally brought in the whole hand. Thine, dear uncle Toby! was never now in its right place, — Mrs. Wadman had it ever to take up, or, with the gentlest pushings, protrusions, and equivocal compressions, that a hand to be removed is capable of receiving — to get it pressed a hair's breadth of one side out of her way.*

*Whilst this was doing, how could she forget to make him sensible that is was her leg (and no one's else) at the bottom of the sentry-box, which slightly pressed against the calf of his! — So that my uncle Toby being thus attacked, and sore pushed on both his wings, — was it a wonder, if now and then, it put his centre into disorder? — The deuce take it! said my uncle Toby.*

Ganz in derselben Weise, nur mit einem leichten Hauch von Frivolität, ist die Szene zwischen Trim und der Begine geschildert, die zum Zitieren zu lang ist (TSh 447).

## B.

Ein seltsames Durcheinander von objektiven und subjektiven Wirkungen zeigt Sternes Diktion. Sie strebt einerseits nach höchster realistischer, also objektiver Vollendung. Alles, was erzählt wird, ist eingekleidet in direkte Rede und meistens in Dialog, ohne jede Rücksicht auf die Wichtigkeit des Gegenstandes. Ein sachlich völlig bedeutungsloses Gespräch zwischen Walter Shandy und seiner Frau, die stets das Echo seiner Worte ist, wird wiedergegeben mit allen Einzelheiten und allen inhaltlosen Zwischenbemerkungen:

*We should begin, said my father, turning himself half round in bed, and shifting his pillow a little towards my mother's, as he opened the debate; — we should begin to think, Mrs. Shandy, of putting this boy into breeches....*

*We should so, — said my mother.... We defer it, my dear, quoth my father, shamefully....*

*I think we do, Mr. Shandy, — said my mother....*

*Not but the child looks extremely well, said my father, in his vests and tunicks....*

*He does look very well in them, replied my mother.*

*...And for that reason it would be almost a sin, added my father, to take him out of 'em.*

*...It would so, said my mother.... But, indeed, he is growing a very tall lad — rejoined my father.*

*... He is very tall for his age, indeed, — said my mother.*

*... I can-not (making two syllables of it) imagine, quoth my father, who the deuce he takes after.*

*... I cannot conceive, for my life, said my mother.* usw. (TSh 339.)

Das ist der Triumph der direkten Rede als Erzählungsprinzip.

In naturalistischer Färbung der Diktion leistet Sterne das Äusserste des Möglichen. Man vergleiche seine onomatopoetischen Wirkungen:

Ein Maultier wird zur Eile angetrieben:

*— Get on with you, said the Abbess.*

*... Wh—ysh,—ysh,—ysh,—cried Margarita.*

*... Sh—a,—shu—u,—shu—u,—sh—aw,—shaw'd the Abbess.*

*... Whu—v—w,—whew—w—w,—whuv'd Margarita, pursing up her sweet lips betwixt a hoot and a whistle.* (TSh 393.)

oder eine Geige wird gestimmt (TSh 288) usw.

Aber sehr viel stärker als dieser gesuchte Realismus der Diktion fällt doch ins Auge die Subjektivität dieser Redeweise. Charakteristisch für Sterne ist ein gesucht seltsamer, ja bis zur Unnatürlichkeit verrenkter Prosastil. Er ist nicht dazu bestimmt, einzelne, etwa komische, Situationen besonders herauszuheben, sondern er bildet die Form für das Ganze. Das Komische wie das Belanglose und sogar das Pathetische wird umhüllt mit einem Mantel der Bizarrerie, der von der Persönlichkeit des Autors und dem Charakter der ganzen Erzählung erst das rechte Bild gibt. Das Komische wird doppelt komisch, das Indifferente zum Seltsamen gestempelt und das Grosse in eine eigenartige Beleuchtung gerückt, von der sich der Autor manches verspricht, die aber in Wahrheit den pathetischen Eindruck vernichtet.

a) Sterne hat eine grosse Neigung, durch die Fülle der Worte zu wirken; sein Lehrmeister Rabelais dürfte ihm hier den Weg gewiesen haben. Das geschieht einmal — ganz wie bei jenem — in der Form langer, listenartiger Aufzählung, gern verbunden mit dem humoristischen Trick der pseudowissenschaftlichen Einteilung; so zählt er (TSh 342)

auf die verschiedenen Sorten Schuhe, die bei den Römern bekannt waren, achtzehn an der Zahl, vom *open shoe* bis zum *calceus rostratus.* Oder auch ohne die humoristische Seitenwirkung reiht er gern eine lange Kette von Substantiven an einander:

> *— look, — he's now riding ... through a whole crowd of painters, fiddlers, poets, biographers, physicians, lawyers, logicians, players, schoolmen, churchmen, statesmen, soldiers, casuists, connoisseurs, prelates, popes, and engineers. —* (TSh 229.)

oder es sind Adjektiva vor dem Substantiv:

> *In the same village . . . dwelt also a thin, upright, motherly, notable, good old body of a midwife* (TSh 7; ähnlich TSh 11. 13 u. ö.).

oder Adjektiva nach dem Substantiv:

> *thus it is, ... that our knowledge, physical, metaphysical, physiological, polemical, nautical, mathematical, enigmatical, technical, biographical, romantical, chemical, and obstetrical, with fifty other branches of it ... have, ... gradually been creeping upwards towards [the] Ἀκμη of their perfections* (TSh 47).

oder Partizipia Präteriti:

> *. . . inasmuch as his nose was so snubbed, so rebuffed, so rebated, and so refrigerated thereby as never to arrive at ad mensuram suam legitimam; — but that, in case of flaccidity and softness of the nurse or mother's breast, . . . the nose was comforted, nourished, plumped up, refreshed, refociliated, and set a-growing for ever.* (TSh 177.)

oder Partizipia des Präsens:

> *he has examined every part of it dialectically; — then brought it into full day; dilucidating it with . . . the [fullest] light . . . — collating, collecting, and compiling; — begging, borrowing, and stealing, as he went along* (TSh 175).

und diese Liste von Beispielen liesse sich noch ins Ungemessene vermehren.

b) In allen Fällen mit Ausnahme des ersten ist die Aufzählung verbunden mit der Klangwirkung der Epiphora; auch sonst finden sich Formen der Repetitio:

> *Grant me patience, just heaven! — Of all the cants which are canted in this canting world, — though the cant of hypocrites may be the worst, — the cant of criticism is the most tormenting!* (TSh 137); ähnlich TSh 13 (*such*), 86 (*so*) usw.

mit seltsamer Vermeidung des persönlichen Fürwortes, so dass derselbe Begriff ohne jede innere Notwendigkeit immer wieder dem Leser ins Gedächtnis zurückgerufen wird:

> *Trim ran down and brought up his master's supper, — to no purpose; — Trim's plan of operation ran so much in my uncle Toby's head, he could not taste it....Trim, quoth my uncle Toby, get me to bed: — 'twas all one....Corporal Trim's description had so fired his imagination – my uncle Toby could not shut his eyes....* (TSh 73; ebenso S. 80: Dr. Slop.)

sogar als Kompositionsmittel zur Aneinanderreihung zweier Absätze — eine Art Concatenatio, wie sie in mittelenglischer Lyrik Stollen und Abgesang zu verbinden pflegte:

> *— it was a matter of just wonder . . . that a man who knew not so much as the names of his tools should be able to work after that fashion with them.*
>
> *To work with them in the best manner he could was what my father was, however, perpetually forced upon; —* (TSh 40) ebenso TSh 422 (*something*).

sogar zur Verbindung zweier Kapitel:

> *"I am in love, Corporal!" quoth my uncle Toby. [Chapter CCLXXII.] In love! — said the Corporal, — your Honour was very well the day before yesterday . . .* (TSh 453.)

c) Eine ähnliche Klangwirkung kommt zustande durch Sternes — wohl wieder auf Rabelais beruhende, wir fanden allerdings etwas ähnliches bei Richardson — ausgesprochene Vorliebe für leichte Allitteration. Dass sie tatsächlich vorhanden ist, werden die folgenden Beispiele wohl erhärten, aus denen mit Absicht ausgeschlossen sind alle stabreimenden Wendungen, die zu sprachüblichen Formeln geworden sind, und zudem noch alle Fälle, bei denen nur zwei Wörter allitterieren, da dies im einzelnen Falle leicht auf Zufall beruhen kann.

1) Derselbe Stab ist durchgeführt in drei bis vier aufeinanderfolgenden (oder nur durch kurze Unterbrechungen getrennten) Vollwörtern (Stabreimtypus a a a a):

> *— Sir, a simple, single, silly affair of that kind — is quite lost in five acts; —* (TSh 159). *— He became pensive, walked frequently forth to the fish-pond, —* (TSh 258). *...'Tis better in battle than in bed, said my uncle Toby. —* (TSh 276). — *Why,*

*'tis as miserable a sight as a sow with one ear; and there is just as much sense and symmetry in the one as in the other:* — (TSh 152; ebenso TSh 2m*): *low* usw. (4 mal), 7o: *touched* usw. (4 mal), 48/49: *force* usw. (4 mal), 51u: *comes* usw. (4 Vollwörter, 2 Vorsilben), 481 m: *poor* usw. (7 Vollwörter, 2 Vorsilben), 109o: *preached* (7 mal).

2) Eine stabende Gruppe zieht eine zweite nach sich (alter Stabreimtypus a a b b [c c]):

*... he would cry, shaking his head, and as vile a one for an unfortunate family as ever turned up trumps* (TSh 169). *when I am considering what a treasure of precious time and talents together has been wasted upon worse subjects, and how many millions of books in all languages, ... have been fabricated ...* (TSh 170 f.) *My father flung down the money as quick as lightning — took Bruscambille into his bosom — hied home from Piccadilly to Coleman street with it, as he would have hied home with a treasure, without taking his hand once off from Bruscambille all the way.* (TSh 172); ebenso S. 53u: *going* (3 *g*, 3 *k*, 2 *m*), 123m: *long* (2 *l*, 4 *w*, 4 *g*, 2 *w*), 9m: *mortal* (3 *m*, 2 *f*, 2 *d***), 42u: *critical* (2 *k*, 3 *p*, 3 *t*, 2 *s*, 3 *t*), 53m: *fly* (2 *f*, 2 *k*, 2 *st*), 10/11: *point* (2 *p*, 2 *m*, 2 *o*, 4 *m***) usw.

Ähnlich, aber mit gelegentlicher Kreuzung der 'Stäbe':

*... It is He, continued my uncle Toby, ... who makes us all, and frames and puts us together in such forms and proportions, and for such ends, as is agreeable to his infinite wisdom. ... 'Tis a pious account, cried my father, but not philosophical; — there is more religion in it than sound science. 'T was no inconsistent part of my uncle Toby's character that he feared God and reverenced religion. — So the moment my father finished his remark, my uncle Toby fell a whistling Lillibullero* (TSh 182); ähnlich S. 56u: *mend* (3 *m*, 1 *k*, 1 *m*, 1 *k*, 1 *r*, 1 *m*, 1 *r*), S. 109m: *dropped* (2 *d*, 3 *t*, 2 *d*).

3) Oder deutlich gekreuzter Stabreim:

*— the unfortunate blight of one of the fairest branches of the family would set my uncle Toby's honour and modesty a-bleeding* (TSh 50). *for without much reading, by which your Reverence knows I mean much knowledge, you will no more be able to penetrate the moral of this marbled page (motley emblem of my work), than the world with all its sagacity, [has been able to do so]* (TSh 173).

---

*) Durch die Buchstaben o, m, u werden das obere, mittlere oder untere Drittel der Seite in der Tauchnitzausgabe bezeichnet.

**) Darunter einige Stäbe auf minderbetonter Silbe.

d) Gern sucht Sterne zu wirken — auch hier wieder dürfte Rabelais sein Vorbild sein — durch die Eigenartigkeit seiner Wortbildung. Sie ist das subjektive Gegenstück seiner zum objektiven Vortrag gehörenden onomatopoetischen Wendungen. Er schwelgt — um nur einige Beispiele aus TSh zu zitieren — in seltenen hochtrabenden Ausdrücken wie *renitency* 169, *obfuscated* 144, *opacular* (schattenbildend) 146. Von der Freiheit der englischen Wortbildung macht er den weitgehendsten Gebrauch; er hat Substantiva wie *jestée* zu *jester* 21, *seamstressy* zu *seamstress* 183, er bildet Infinitive wie *to heroine it* 33, *to lillibullero it* 272, oder Partizipia wie *be-virtued*, *be-pictured*, *be-butterflied*, *be-fiddled* 65.

e) Etwas ähnliches ist seine Vorliebe für die gesucht schwerfällige Konstruktion — oder soll sie klassisch aussehen? — der relativischen Anknüpfung:

> *— It is much at his service, for fifty guineas; — which I am positive is twenty guineas less than it ought to be afforded for by any man of genius* (TSh 11). *it had been exactly so spelt . . . for I do not know how long; which is more than I would venture to say of one half of the best surnames in the kingdom; which, . . . have generally undergone as many chops and changes as their owners* (TSh 17). *I accompanied [him] as governor, riding along with him at a prodigious rate through most parts of Europe, and of which original journey, performed by us two, a most delectable narrative will be given in the progress of this work* (TSh 18; ähnlich TSh S. 7m, 8o, 21u, 25m, 170m usw.

## V.

In der Art, wie Sterne seinem Stoffe gegenübersteht, also in der Auffassung des Ganzen, tritt seine Originalität nicht minder greifbar zu Tage. Die traditionelle Didaxis ist ganz geschwunden; wohl will Sterne auf den Leser wirken, aber nicht durch Warnung oder Belehrung, sondern einzig und allein durch den künstlerischen Eindruck des Ganzen. Freilich fehlt es nicht an direkten Ermahnungen des geneigten Lesers — aber sie sind ganz aus dem didaktischen Gebiet herausgetreten, und man weiss bei Sterne niemals recht, wie weit solch kleine

didaktische Parabasen wirklich ernst gemeint sind. Auch die übliche Satire fehlt. Gewiss ist Sternes Kunst voll von kleinen satirischen Wendungen; aber es sind gelegentliche Einzeleffekte ohne traditionelle Motive; und seine satirischen Charaktere wie Dr. Slop sind wesentlich humoristisch geschaut; wir sahen bereits, wie diesem Charakterporträt doch auch die menschlich versöhnlichen Züge nicht fehlen (s. o. S. 247). Dagegen hat sich reich entfaltet der überlieferte Humor des Romans, und die kleinen pathetischen Seiteneffekte der Vorgänger finden in der Sentimentalität Sternes ein interessantes und durchaus selbständiges Gegenstück.

1.

Von Alters her hat man in Sternes Humor eine Erscheinung von grösster Originalität gesehen, die stellenweise zu den bedeutendsten Leistungen humoristischer Kunst gehört, vielleicht noch öfter das Gebiet des schlechtweg Lächerlichen und Absurden streift und betritt. Wie originell Sterne ist, ergibt sich schon daraus, dass er auf das beliebteste Mittel des englischen Humors — die reine Situationskomik — so gut wie ganz verzichten kann: Dr. Slops Zusammenstoss mit Obadiah ist das einzige Beispiel aus seinen beiden Romanen, das sich auch bei Fielding oder Smollett finden könnte. Wo er sonst Situationskomik verwendet, hat sie stets eine ganz besonders persönliche und zwar regelmässig pikante Note, so das Abenteuer des Phutatorius, die Geschichte des jungen Tristram mit dem Fenster u. dgl. mehr. Wo Sterne sich auf dies älteste Gebiet des Humors begibt, pflegt er in Gestalt von vielen Aposiopesen und reichlichen verhüllenden Sternen seine persönliche Note zurückzulassen.

Sein Charakterhumor bewegt sich nun allerdings im traditionellen Geleise. Er arbeitet z. B. mit dem alten Motiv, dass Denken, Reden und Tun des Menschen berufsmässig gefärbt sind. Onkel Toby als Freier, der mit seinem getreuen Korporal in aller Form das Haus

von Mrs. Wadman belagert (473) — auch in der Gestalt der heiratslustigen, nicht mehr ganz jungen Dame zeigt sich leise die Tradition (s. S. 103, 175) — zahlt in ähnlich absurder Weise seiner militärischen Vergangenheit Tribut wie Trunnion, der am Tage seiner Hochzeit — also bei fast der gleichen Gelegenheit — unter peinlicher Beobachtung der Windrichtung zur Kirche laviert (s. S. 179); und die berufsmässige Sprache von Squire Westerns Begeisterung und Smolletts Seeleuten erhält ihr genaues Gegenstück einmal in der Redeweise von Onkel Toby, dann aber auch in der Begeisterung des Kutschers Jonathan für seinen Herrn: *'I would sooner . . . drive such a gentleman for seven pounds a year than some for eight* (TSh 284). Und Walter Shandy mit seinen mannigfaltigen Marotten ist genau wie sein Bruder Toby Fieldings Sonderling, der zugleich ein Held ist und schliesslich auf Cervantes zurückgeht (Becker 211 ff.). Und man kann sogar sagen, dass bei aller absoluten Freiheit in der Fabel und allen einzelnen Charaktersituationen niemand der Idee des grossen Spaniers näher gekommen ist als Sterne. Bei Fielding und Smollett spielen gewiss Adams und Partridge, Trunnion und Lismahago eine grosse Rolle; aber sie sind nicht die Hauptfiguren, und das Interesse des Lesers wird in demselben Masse wie auf sie gleichzeitig gelenkt auf eine mehr oder weniger spannende Handlung; Sterne dagegen legt wie Cervantes den entscheidenden Wert auf die Gegenüberstellung zweier seltsamen Charaktere, die beide in ihrer komisch widerspruchsvollen Charaktermischung nahezu an jedem Ereignis gezeigt werden; ja er übertrumpft ihn noch, indem er so gut wie ganz auf Handlung verzichtet und das Interesse des Lesers lediglich auf die sonderbaren Menschen des Romans konzentriert. Aber doch nicht ganz. Wenn der Tristram Shandy dem modernen Leser, der Sterne kritischer gegenübersteht als seine vom Eindruck des Neuen geblendeten Zeitgenossen, nur ausnahmsweise denselben reinen Eindruck wie Don Quijote zurücklässt, so liegt dies im Wesentlichen an dem Mangel

an Objektivität in Sternes Humor. Walter Shandy und Onkel Toby, dazu Trim und Yorick sollen die Wirkung des Romans tragen, aber sie kommen nicht zur Geltung vor der mit unerträglicher Hartnäckigkeit und Selbstgefälligkeit sich immer wieder einmischenden Subjektivität des Autors. Nicht dass sie sich, wie bei Cervantes, hier und da einmal geltend macht in kleinen Lob und Tadel austeilenden seltenen Seitenbemerkungen, sondern sie verschwindet niemals, und auch in den eindrucksvollsten Szenen muss sie hinter den handelnden Personen hervortreten mit den seltsamsten, an Bizarrerie kaum zu überbietenden Künsten. Das Grosse an Sternes Werk, der Humor des Charakters, verschwindet unter der Überfülle der Wirkungen subjektiven Humors. Auf diesem Gebiete finden wir auch manche Übereinstimmungen mit Fielding und Smollett, die dann allerdings durch Sternes originelle Umwertung aller Motive meist wieder unkenntlich gemacht werden.

a) Wir kennen Smolletts — und in geringerem Grade auch Fieldings — Freude an der Kongruenz des Inkongruenten (S. 155, 206), die zwei heterogene Vorstellungen für einen Moment zusammenbringt. Diese Form des Humors findet sich auch bei Sterne; sie äussert sich vor allem in einer Fülle von — nicht immer sehr geistvollen — Wortspielen. Ganz Smollett ist es, wenn Yorick die Vorzüge des langsamen Reitens auf einem elenden Klepper preist:

> *that . . . he could spend his time, as he rode slowly along, to as much account as in his study; — that he could draw up an argument in his sermon, or a hole in his breeches, as steadily on the one as in the other; . . . that upon his steed — he could unite and reconcile everything; — he could compose his sermon — he could compose his cough, — and, in case nature gave a call that way, he could likewise compose himself to sleep* (TSh 14).

Scheinbar, aber eben nur im Ausgangspunkt, dasselbe ist Toms Abenteuer mit der jüdischen Fleischerswitwe: *he passed on into the room beyond, to talk to the Jew's*

*widow about love — and his pound of sausages* (TSh 471), und schliesslich gelingt ihm sein Liebeswerben mit Hilfe des Wurstmachens! Es gehören tausend kleine Operationen dazu, bei denen zwei Menschen nötig sind, und die sie in immer nähere körperliche Berührung miteinander bringen, und schliesslich hat er sein Ziel erreicht — durch die Wurst gelangt man zur Liebe (472)! Bei Sterne ist dies aber mehr als ein momentanes Spiel des Witzes: so ist die Welt, dass nicht das Gleiche aus dem Gleichen folgt, sondern aus dem Heterogenen das Heterogenste; Sterne hat ein kleines formelles Kunstmittel benutzt zur humoristischen Darstellung einer Weltanschauung. Oder Onkel Toby fühlt sich unbehaglich nach der kleinen Szene, wo er der Witwe Wadman in ihr schönes Auge geblickt hat. Freilich weiss er nicht, woher sein Unbehagen stammt. Er hat einen scharfen Ritt unternommen auf schlechtem Sattel und

> *— it had so happened that the serous part of the blood had got betwixt the two skins, in the nethermost part of my uncle Toby, — the first shootings of which (as my uncle Toby had no experience of love) he had taken for a part of the passion, — till the blister breaking in the one case, and the other remaining, my uncle Toby was presently convinced that his wound was not a skin-deep wound, but that it had gone to his heart* (TSh 453).

Und als seine Schwägerin ihn fragt, seit wann er weiss, dass die Liebe es ist, die sein Herz erregt —: . . . *When the blister broke, replied my uncle Toby* (TSh 457). Was sind es für triviale Ereignisse, die uns zur Selbsterkenntnis bringen! Kongruenz des Inkongruenten, das ist das Motto des Laufes der Welt!

b) Grosse originelle Wirkungen erzielt Sterne ebenfalls mit der Heroisierung des Kleinen, der Verschiebung der Quantität (s. o. S. 153, 204). — Aber wenn Fielding, um eine Dorfprügelei zu besingen, die Maske des grossen epischen Sängers vornimmt, sie dabei doch ein wenig wieder lüftet und zuletzt zur Seite wirft, so ist das bei ihm nur eine Augenblickswirkung; bei Sterne steht hinter der kleinen Komik eine Lebensanschauung. Er hat eine andere Art

zu heroisieren: er behandelt mit wissenschaftlichem Ernst das Nichtigste:

Zur Wissenschaft gehört es, einzuteilen und zu unterscheiden; und speziell im 18. Jahrhundert ist das 'distinguo' fast zum Selbstzweck geworden. Aber niemand kann es darin aufnehmen mit Sterne. Er tritt eine Reise an, und mit pomphafter Schwerfälligkeit macht er sich klar, was für Arten von Reisen und Reisenden es gibt:

> *Idle Travellers, Inquisitive Travellers, Lying Travellers, Proud Travellers, Vain Travellers, Splenetic Travellers; then follow The Travellers of Necessity, The Delinquent and Felonious Traveller, The Unfortunate and Innocent Traveller, The Simple Traveller and last of all . . . The Sentimental Traveller* (S J 20).

Der Mann der Wissenschaft, der sich ein Thema stellt, hat zunächst zu sagen, wie weit und wie eng er es fasst, was das genaue Objekt seiner Untersuchung sein soll: Sterne schreibt eine Abhandlung über die Knoten:

> *In the case of knots; by which, in the first place, I would not be understood to mean slipknots, — because,* [. . . lange Abschweifung] *nor, secondly, in this place, do I mean that particular species of knots called bow-knots; —* [. . . Abschweifung] — *But, by the knots I am speaking of, may it please your reverences to believe that I mean good. honest, devilish tight, hard knots, made bonâ fide, as Obadiah made his; — in which* (usw.) (T Sh 127).

Die Männer der Wissenschaft sind genau in allen Angaben; aber Sterne weiss sie zu übertrumpfen:

> *he suspended his voice in the epilogue a dozen times, three seconds and three fifths, by a stop-watch, my lord, each time. . . .* (T Sh 136).
> *— that observation is my own; — and was struck out by me this very rainy day, March 26, 1759. and betwixt the hours of nine and ten in the morning* (T Sh 47; ähnlich S. 91 m, 492 o).

sie sind vorsichtig in ihren Aussprüchen — niemand aber so peinlich wie Sterne:

> *every man chooses to be present at the shaving of his own beard (though there is no rule without an exception)* (T Sh 478).

sie sprechen über alles in den gelehrtesten Ausdrücken:

> *in the course of his cure, which was all that time in hand, [he] suffered unspeakable miseries, — owing to a succession of exfoliations from the os pubis and the outward edge of that part of the coxendix*

*called the os illium, — both which bones were dismally crushed, . . .* (TSh 58).

ihr Spürsinn macht selbst vor dem scheinbar Nebensächlichsten nicht Halt; so gibt auch Sterne eine feierlich ausführliche Untersuchung über Bedeutung und Anwendung der beiden Flüche *peste* und *diable* (SJ 52 f.); sie legen Wert darauf, bevor sie sich entscheiden, alle möglichen Gründe eingehend zu erwägen; so auch Sterne [Shandy sucht Onkel Toby zu überzeugen; — ohne Erfolg]:

*my father was practising upon his head, and trying every accessible avenue to drive Prignitz and Scroderus's solutions into it.*

*Whether they were above my uncle Toby's reason, — or contrary to it, — or that his brain was like damp tinder, and no spark could possibly take hold, — or that it was so full of saps, mines, blinds, curtains, and such military disqualifications to his seeing clearly into Prignitz and Scroderus's doctrines, — I say not; — let schoolmen, — scullions, — anatomists, and engineers, fight for it among themselves* (TSh 179; ähnlich 283).

— hier schaut endlich der Pferdefuss heraus — lass sie reden und forschen, es hat doch keinen Zweck!

Über wissenschaftliche Untersuchungen lacht der philosophisch gebildete Leser, sie gelangen zu keinem Ziele oder beweisen nur Törichtes. Weit besser ist die einfache Demonstration des gesunden Menschenverstandes: Trim unterhält sich mit Susannah über die Vergänglichkeit alles Irdischen:

— *"Are we not here now," continued the Corporal, "and are we not" — dropping his hat plump upon the ground, — and pausing, before he pronounced the word — "gone! in a moment?" — The descent of the hat was as if a heavy lump of clay had been kneaded into the crown of it. Nothing could have expressed the sentiment of mortality . . . like it* (TSh 281).

Es gibt kleine Beziehungen zwischen den Dingen, die aller Verstand der Verständigen nicht sieht — und hier ist neben der Quantität auch gleichzeitig die Qualität der Sache humoristisch verändert. Yorick steht mit der schönen Dame Hand in Hand allein vor der Remise, beider Gesicht ist dem Wagenschuppen zugewandt:

*Now, a colloquy of five minutes, in such a situation, is worth one of as many ages, with your faces turned towards the street. In the latter case 'tis drawn from the objects and occurrences without; when your eyes are fixed upon a dead blank — you draw purely from yourselves* (SJ 26).

Das ist also eine Situation, die benutzt werden musste. Ob Yorick so ganz aufrichtig ist, wenn er nur in der Stellung der beiden zu ihrem Hintergrund das Entscheidende erblickt? Ob nicht die Kette seiner Erörterung durch Nebendinge, z. B die Hand der schönen Dame, entscheidend abgelenkt wird? Mag sein, so geht es im Leben. Hören wir, wie Trim seine Predigt an Susannah fortsetzt:

*Are we not, continued Trim, looking still at Susannah, — are we not like a flower of the field? — A tear of pride stole in betwixt every two tears of humiliation, — else no tongue could have described Susannah's affliction. — Is not all flesh grass? — 'Tis clay, — 'tis dirt. — They all looked directly at the scullion; — the scullion had just been scouring a fish-kettle. — It was not fair.* — (282.)

Eine einzige Vorstellung (*dirt*) hat in der pathetischsten Szene genügt, um beider Aufmerksamkeit vom Thema ab- und auf ganz etwas anderes zu lenken. So ist es in der Welt. Wenn Sterne das Kleine heroisiert, das Nichtige mit dem Pathos der Wissenschaft umkleidet, so ist das keine Stilfigur, sondern der Ausdruck einer Lebensanschauung, die auch auf diesem Wege zur Kongruenz des Inkongruenten gelangt.

2.

Es bleibt schliesslich noch ein Wort zu sagen über das, was den Leser Sternes von jeher am meisten gefesselt, erfreut und abgestossen hat, seine Sentimentalität, eine eigenartige Form des Pathos, zu der sich bei keinem seiner Vorgänger im englischen Roman ein Gegenstück findet. Sterne ist auf diesem Gebiete ein Bahnbrecher gewesen, der seinen Nachfolgern gewisse Typen sentimentalen Empfindens übermacht hat, die dann namentlich für Dickens vorbildlich geworden sind.

Sternes Sentimentalität zeigt sich zunächst in einem

ausserordentlich gesteigerten Interesse für die Einzelheiten menschlichen Seelenlebens. Das fanden wir auch bei Richardson, aber Sterne ist doch ein Neuerer. Bei jenem steht das psychologische Interesse noch wesentlich im Banne des Religiösen: ob ihre Gefühle und inneren Erlebnisse stimmen zu den Vorschriften von Religion und Moral, darüber werden Pamela und Clarissa nicht müde, endlos mit sich selbst zu debattieren, und auch ihr Interesse für das Empfinden anderer Menschen bewegt sich wesentlich in demselben Geleise. Aber die Verfeinerung des bewussten Seelenlebens führt bereits bei Richardson zu einem Interesse für alle feineren Stimmungen, das dann im weiteren Verlaufe der Literatur seine Nachwirkung äussert. Die Entwicklung geht nun nach zwei Richtungen: es tauchen immer neue Objekte auf, an denen der Mensch ein seelisches Interesse nimmt, und es ergeben sich neue Formen, in denen das Seelische sich zeigt.

In der zweiten Beziehung — um diese vorweg zu nehmen — steht Goldsmith noch ziemlich unverändert auf Richardsons Standpunkt: das Seelenleben ist wesentlich religiös gefärbt; alle Eindrücke werden zu religiösen Gedanken in Beziehung gesetzt. Bezeichnend dafür ist, dass Goldsmith zwar viele Persönlichkeiten auftreten lässt, aber nur das Innenleben einer einzigen dauernd zergliedert, und diese ist eine stark religiös empfindende, ja durch ihren ganzen Beruf schon religiös bestimmte Persönlichkeit. Andererseits wird der Kreis der Objekte, die Empfindungen auslösen, bei ihm erheblich weiter: es ist doch ein Fortschritt, wenn nicht nur des Pfarrers religiöses Leben geschildert wird, sondern auch seine Freude an Haus und Familie, wenn die kleinen Ängste der Mutter und Hausfrau des Erzählens für würdig erachtet werden. Und wenn ein verfolgter Hase '*a poor animal in distress*' genannt wird (S. 18), so ist das auch bereits eine Wendung zu neuen Bahnen.

Hier setzt Sterne ein. Er ist in einer Beziehung der Fortsetzer Goldsmiths. Auch er behandelt das Familien-

leben und entdeckt in ihm neue interessante psychologische Objekte: die vielen kleinen Plagen des menschlichen Lebens, die Schwierigkeit, einen Knoten zu lösen, die vergebliche Mühe des Mannes, eine verständnislose Frau dazu zu bringen, ihre Meinung zu äussern, das Verhältnis zwischen Herrschaft und Dienstboten, die Wirkung der grossen Ereignisse auf die Sphäre der Küche (TSh 277 ff.). Und weit über das Gebiet des Familienlebens hinaus entdeckt er Neues. Kleine Zeichen der Liebe analysiert er mit staunenswerter Schärfe; er schaut den Menschen in seinem Verhältnis zu den Tieren (vgl. der Star oben S. 241, der Esel s. u. S. 275, 278); er hat Verständnis für das Leben der Parias, der Bettler (s. o. S. 241), der Wahnsinnigen (s. u. S. 277), der Gefangenen (s. o. S. 241). Aber er ist doch weit davon entfernt, der direkte Fortsetzer Goldsmiths zu sein. Sein Interesse für all diese Dinge zeigt sich nur in seltsamer Verzerrung, nur in eigenartiger Verbindung mit der Dominante in Sternes Persönlichkeit, der Neigung zum Grotesken. Nicht das kindliche Stammeln des kleinen Tristram, nicht die ersten Äusserungen kindlicher Freude interessieren ihn, sondern ein pikantes Abenteuer des kleinen Jungen, wie es wohl noch nie vorher und kaum nachher in einem Roman erzählt worden ist (cap. CXXXV). Kleine Regungen der Liebe, so die Gefühle Trims, wenn er sein Knie in den Händen der schönen Begine fühlt, interessieren ihn (TSh 447), aber nur wenn sie gleichzeitig zu seltsam barocken — in diesem Falle pikanten — Wirkungen Anlass geben.

Er ist dann weiter ein direkter Fortsetzer Richardsons. Er entdeckt neue Formen des Seelenlebens, das Mitleid, das weiche, stimmungsvolle Schwelgen, das Pathos — und alle diese Gefühle stehen bei ihm nur noch in sehr schwachem Zusammenhange mit der Religion. Das Religiöse äussert sich bei ihm in absolut undogmatischer Form, nur in der Art, wie es zum Gemeingut aller ethisch fühlenden Menschen geworden ist. Aber auch hier hat sein Empfinden eine eigene — und für das Ge-

fühl der Nachlebenden den Eindruck oft gänzlich vernichtende Note; er verliert niemals das Gefühl seiner Persönlichkeit unter der Wucht seiner Empfindungen, er ist sich stets dessen bewusst, dass er es ist, der lacht, schwärmt oder weint, und sucht stets durch Hinzufügung persönlicher Eigenheiten seine Wirkungen zu steigern. Diese Ausdehnung des Empfindens auf die seltsamsten Objekte, verbunden mit stärkster Detaillierung und einer persönlichen, möglichst barocken Note im Ausdruck des Gefühls ist Sternes Sentimentalität. Einige Beispiele mögen dies erläutern.

Nicht ganz typisch für Sterne ist die berühmte Geschichte von Onkel Toby und der Fliege. Eigenartig ist zwar das Motiv: der tapfere Kriegsmann bringt es nicht fertig, das Insekt zu töten, obgleich es ihn arg belästigt; aber die Ausführung ist einfach — er lässt sie fortfliegen mit den Worten: *'go, poor devil, get thee gone, why should I hurt thee? This world surely is wide enough to hold both thee and me'* (TSh 123); weder durch grosse Ausführlichkeit, noch durch stilistische Mittel sucht der Autor den Eindruck der Erzählung zu verstärken. Ähnliches gilt von dem berühmten Abenteuer mit dem Esel in Lyon (TSh 405 f.): mit feiner Detailkunst weiss der Autor aus den Bewegungen des Esels sein Seelenleben zu erraten, und seine Liebe zu dem armen Tier äussert er in scherzhaften, durchaus natürlichen Worten; aber an einer kleinen Stelle zeigt sich schon hier seine Neigung, mit seiner Persönlichkeit paradierend hervorzutreten. Er gibt ihm eine Makrone zu fressen:

> *— and, at this moment that I am telling it, my heart smites me, that there was more of pleasantry in the conceit of seeing how an ass would eat a macaroon than of benevolence in giving him one, which presided in the act;*

das menschliche Mitgefühl für den Esel ist zur Absurdität gesteigert, es ist dargestellt in einem Bilde und dazu übertrieben ausgedrückt (*my heart smites me*), und indem der Autor noch einmal daran erinnert, dass er, der jetzt

die Geschichte schreibt, identisch ist mit dem gütigen Helden der Erzählung, setzt er seine eigenen Verdienste in ein unangenehm deutliches Licht.

Oder man nehme die Geschichte der armen Maria (TSh 489). Der Hauptteil ist einfach und wirkungsvoll:

*He was going on, when Maria, who had made a short pause, put the pipe to her mouth, and began the air again; — they were the same notes, — yet were ten times sweeter. — It is the evening service to the Virgin, said the young man; — but who has taught her to play it, or how she came by her pipe, no one knows: we think that Heaven has assisted her in both; for, ever since she has been unsettled in her mind, it seems her only consolation; she has never once had the pipe out of her hand, but plays that service upon it almost day and night. . . .*

*We had by this time got up almost to the bank where Maria was sitting: she was in a thin white jacket, with her hair, all but two tresses, drawn up into a silk net, with a few olive leaves twisted a little fantastically on one side; — she was beautiful.*

aber sofort fügt Sterne eine subjektive Bemerkung hinzu:

*and, if ever I felt the full force of an honest heart-ache, it was the moment I saw her.*

Es ist nicht nur das Hervortreten des Autors im pathetischen Moment, das für Sterne charakteristisch und für uns abstossend ist, sondern hier kommt hinzu eine neue Eigenart seiner Sentimentalität: die familiäre Behandlung des Pathetischen *(an honest [!] heartache)*, die dem Pathos alle Kraft und innere Wahrheit nimmt. Auch die Gefühle des Autors stellt er dar mit unnatürlicher Übertreibung:

*As the postillion spoke this, Maria made a cadence so melancholy, so tender and querulous, that I sprang out of the chaise to help her, and found myself sitting betwixt her and her goat before I relapsed from my enthusiasm.*

nicht um den pathetischen Anblick auf sich wirken zu lassen, springt Sterne aus dem Wagen, sondern um in Marias Klagen einzustimmen. Ähnlich — in hochtrabender, unnatürlich stilisierter Diktion — äussert sich der Postillion:

*. . . And who is poor Maria? said I*

*. . . The love and pity of all the villages around us, said the postillion: — it is but three years ago that the sun did not shine*

> *upon so fair, so quickwitted and amiable a maid; and better fate did Maria deserve* (man beachte die Inversion!) *than to have her banns forbid by the intrigues of the curate of the parish who published them.*

Und am Schlusse muss natürlich Sterne der ganzen Szene noch einen besonderen Abschluss geben: er springt vom erhabenen Pathos zur Komik herüber — gerade dadurch, dass er mit neuem Pathos jede komische Absicht ablehnt, lenkt er den Leser ausdrücklich auf den leisen komischen Unterton, der in der Szene anklingt und nach seiner innersten Absicht auch anklingen soll:

> *Maria looked wistfully for some time at me, and then at her goat, — and then at me, — and then at her goat again, and so on, alternately.*
>
> *— Well, Maria, said I, softly, what resemblance do you find?*
>
> *I do entreat the candid reader to believe me, that it was from the humblest conviction of what a beast man is — that I asked the question; and that I would not have let fall an unseasonable pleasantry in the venerable presence of Misery, to be entitled to all the wit that ever Rabelais scattered, — and yet I own my heart smote me, and that I so smarted at the very idea of it that I swore I would set up for Wisdom, and utter grave sentences the rest of my days; — and never, — never attempt again to commit mirth with man, woman, or child, the longest day I had to live.*

Und so ist es immer. Man nehme die Geschichte von Le Fevers Tod (TSh 330 f.). Es ist eine eindrucksvolle Szene, wie Onkel Toby dem Sterbenden von baldiger Genesung spricht. Dazu bekommen wir eine schöne kleine Nebenhandlung; der Sohn des Kranken ist tief gerührt von Tobys Güte, fällt vor ihm nieder und will seinen Rock küssen; aber damit ist Sterne nicht zufrieden, es muss noch eine ausserordentliche Wirkung hinzukommen: der junge Le Fever klammert sich nicht an den Schoss von Tobys Rock, sondern seltsamerweise an seinen oberen Teil — und gibt so unwillkürlich der Szene einen Stich ins Lächerliche. Dann kommt ein Bild vom Abebben des Lebensstromes:

> *The blood and spirits of Le Fever, which were waxing cold and slow within him and were retreating to their last citadel, the heart, rallied back, — the film forsook his eyes for a moment; he looked*

*up wishfully in my uncle Toby's face; then cast a look upon his boy; — and that ligament, fine as it was — was never broken. —*

*Nature instantly ebbed again; — the film returned to its place; — the pulse fluttered; — stopped; — went on, — throbbed, — stopped again; — moved, — stopped. — Shall I go on? — No.*

Man beachte die gesuchte Wortwahl, dazu die gesucht eingehende Detaillierung des letzten Satzes; Pathos gewinnt durch eindringliche Kürze, es wird zerstört durch breite Ausführlichkeit; und am Schluss steht vielleicht die markanteste Stelle des Ganzen: eine Aposiopese in familiärer Erzählungsform. Offenbar soll der tragische Ton der Stelle gewinnen durch den leisen Unterton des Alltäglichen, in Wahrheit wird er dadurch vernichtet. Ein ähnliches Jonglieren mit Pathos und Familiarität zugleich findet sich auch sonst bei Sterne. Er nimmt einen grossen pathetischen Anlauf, nachdem er geschildert hat, wie der Reisende von Nampont seinen Esel liebte: *Shame on the world! said I to myself. — Did we but love each other as this poor soul loved his ass* — und endet familiär *'twould be something* (SJ 55). — Von vornherein zerstört er seine Wirkung durch einen Witz über sie — er spricht von

*the unaccountable sport of Nature in forming such number of dwarfs. — No doubt she sports at certain times in almost every corner of the world: but in Paris, there is no end to her amusements. The goddess seems almost as merry as she is wise* (SJ 76).

Oder eine ernste Szene, wie der Autor sich sein eigenes Sterben ausmalt, wird eingeleitet durch ein gesucht scherzhaftes, ja vulgäres Bild:

*Was I in a condition to stipulate with Death, as I am this moment with my apothecary, how and where I will take this clyster ...* (T Sh 380).

Oder die Subjektivität des Autors mischt sich dadurch ein, dass sie aus einer Situation das Letzte herausholen will, dass sie ein Motiv gleichsam zu Tode hetzt. Die an und für sich rührende Situation in der zweiten Eselsgeschichte (SJ 53 ff.) wird dadurch wieder verdorben,

dass der deutsche Reisende nicht nur über sein Tier klagt, dass er nicht nur (mit deutlicher Steigerung) das Geschirr des toten Esels gedankenvoll ansieht, sondern (wieder wird ausserdem die pathetisch sein sollende Szene durch übertriebenes Detail gestört):

> *he then took his crust of bread out of his wallet again, as if to eat it, held it some time in his hand, — then laid it upon the bit of his ass's bridle, — looked wistfully at the little arrangement he had made, — and then gave a sigh —*

also er versucht, den Zügel des toten Esels zu füttern, und diese theatralische Übertreibung des Motivs nennt Sterne *the simplicity of his grief!* Wenn der Reisende davon erzählt, dass er einst seinen Esel verloren und wiedergefunden hat, so heisst es, dass sie sich drei Tage gesucht haben — *and that they had scarce either ate or drank till they met.* Und ebenso die zweite Mariaszene (SJ 140 ff.): nicht nur dass Maria und der Autor zusammen weinen, sondern dieser einfache Effekt muss noch gesteigert werden:

> *the tears trickled down her cheeks. I sat down close by her; and Maria let me wipe them away as they fell, with my handkerchief. — I then steeped it in my own, — and then in hers — and then in mine, — and then I wiped hers again.*

und damit noch nicht genug:

> *Nature melted within me as I uttered this; and Maria observing, as I took out my handkerchief, that it was steeped too much already to be of use, would needs go wash it in the stream. — And where will you dry it, Maria? said I. — I'll dry it in my bosom, said she; — 'twill do me good.*

— und zu dieser Übertreibung des Motivs passt dann der rhetorische Aufputz: *she had superadded likewise to her jacket a pale green riband*; dass sie jetzt einen Hund hat statt einer Ziege, wird ausgedrückt in den Worten: *Her goat had been as faithless as her lover; and she had got a little dog in lieu of him.* So natürlich auch bei dem Reisenden von Nampont, — er weint nicht, sondern *'he stopped to pay Nature his tribute and wept bitterly'* (55).

So feiert Sternes Kunst schliesslich ihre höchsten Triumphe auf einem Gebiet, das mit Kunst nichts mehr

zu tun hat. Er ist kein Künstler, sondern nur ein grosser Könner, mit einem eigenartig sophistischen Talent, das alle objektiven Wirkungen in subjektive umzuwandeln versteht. Noch einige charakteristische Beispiele: Der sentimentale Reisende hat sein Abenteuer mit dem edlen Mönch (SJ 30 f.), — dass es nicht ganz objektiv erzählt werden wird, zeigt schon die stilistische Ausschmückung — *he came up to us with a world of frankness — [he put it into his bosom] with a stream of goodnature in his eyes.* Aber der Umschwung wird erst auf der Höhe erreicht: beide streben danach, einander an Freundlichkeit zu überbieten, und darauf notiert sich Sterne als Ergebnis der Szene: '*I knew not that contention could be rendered so sweet and pleasurable a thing to the nerves as I then felt it*' (31). Also Verkennung, Streit und Versöhnung, Harmonie der feindlichen Konfessionen in gemeinsamem Weltbürgertum — das alles hat schliesslich nur einen subjektiven Wert als Seelenschwingung eines ästhetischen Herzens! Oder die sentimentale Szene mit Maria führt mit plötzlicher Wendung hinauf zum Gipfel der Subjektivität: — er weint mit ihr —

> *as I did it, I felt such undescribable emotions within me as I am sure could not be accounted for from any combinations of matter and motion.*
>
> *I am positive I have a soul: nor can all the books with which materialists have pestered the world ever convince me to the contrary.*

Dazu musste Maria unsägliches Elend erleben, damit der Autor eine philosophische Entdeckung machen kann, die zudem nicht einmal neu ist, sondern nur in bizarrer Form den grossen Beweis eines Descartes wiederholt.

Oder ähnlich die ausgezeichnete Vision einer Kerkerszene, ausgestattet mit aller Detailkunst, wie sie nur Sterne beherrscht — man beachte die gesperrt gedruckten eindrucksvollen Einzelzüge:

> *He was sitting upon the ground upon a little straw, in the furthest corner of his dungeon, which was alternately his chair and bed: a little calendar of small sticks was laid at the head, notched all over with the dismal days and nights he had passed*

*there: — he had one of these little sticks in his hand, and, with a rusty nail, he was etching another day of misery to add to the heap. As I darkened the little light he had, he lifted up a hopeless eye towards the door, then cast it down, — shook his head, and went on with his work of affliction.* — [Hier das erste Zeichen der Subjektivität, ein pathetisches Bild, und nunmehr wandelt sich das Objektive ganz in Subjektivität um]: *I heard his chains upon his legs, as he turned his body to lay his little stick upon the bundle. — He gave a deep sigh. — I saw the Iron enter into his soul! — I burst into tears. — I could not sustain the picture of confinement which my fancy had drawn.* (S J 93.)

Die Hauptsache ist schliesslich doch, dass der Autor sich vorstellt als der Zauberer, der das eindrucksvolle Bild geschaffen hat und es mit pathetischer Geste nun wieder verschwinden lässt.

# Der Sensationsroman.

Kapitel 7.

## Der Sensationsroman.

Die Entwicklung des englischen Romans im 18. Jahrhundert hat geführt zu immer feinerem Verständnis für das scheinbar Niedrige und Alltägliche. Keine Freude mehr an unendlich heroischen und unendlich fürchterlichen Charakteren, wie sie im heroisch-galanten Roman des 17. Jahrhunderts üblich waren, sondern liebevolle Versenkung in die Menschenart des gewöhnlichen Lebens und statt langatmiger, aufregender Abenteuer poetische Verklärung der Freuden und Leiden eines bürgerlichen Daseins. Auch in Äusserlichkeiten, wie dem Umfang des Romans, ist der Wandel zu erkennen: aus den vielbändigen Schöpfungen des 17. Jahrhunderts ist zuletzt die kurze Erzählung Goldsmiths geworden. Und wenn auch namentlich Richardsons Kunst unter all dem Modernen noch manches Archaische zeigt — die hier skizzierte Entwicklung wird dadurch nicht aufgehalten.

Aber noch bevor der Vicar of Wakefield erscheint, setzt eine starke Reaktion ein. Richardson und Fielding bleiben allerdings für einen Teil der Nation die vielbewunderten und viel nachgeahmten Meister des Romans; aber mit lautem, oft lärmenden Beifall erhebt die junge Generation einige neue Autoren auf den Schild, deren Kunst sich im schärfsten Gegensatz zur bisherigen Entwicklung bewegt. 1764 — zwei Jahre vor dem Vicar of Wakefield — erscheint Horace Walpoles Sensationsroman The Castle of Otranto, 1777 folgt Clara Reeve auf demselben Pfade mit dem später so genannten Old English Baron, die beiden folgenden Jahrzehnte beherrschen Ann

Radcliffe (1789 Athlin and Dunbayne, 1790 A Sicilian Romance, 1791 The Romance of the Forest, 1794 The Mysteries of Udolpho, 1797 The Italian) und Matthew Gregory Lewis (1795 The Monk).

Woher diese Wendung kommt, sagt uns der Begründer der neuen Schule, Horace Walpole, mit genügender Deutlichkeit:

*[The Castle of Otranto] was an attempt to blend the two kinds of Romance, the ancient and the modern. In the former, all was imagination and improbability: in the latter, Nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success: Invention has not been wanting; but the great resources of fancy have been dammed up, by a strict adherence to common life. But if in the latter species Nature has cramped imagination, she did but take her revenge, having been totally excluded from old Romances. The actions, sentiments, conversations of the heroes and heroines of ancient days were as unnatural as the machines employed to put them in motion.*

*The author of the following pages thought it desirable to reconcile the two kinds. Desirous of leaving the powers of fancy at liberty to expatiate through the boundless realms of invention, and thence of creating more interesting situations, he wished to conduct the mortal agents in his drama according to the rules of probability: in short to make them think, speak and act, as it might be supposed mere men and women would do in extraordinary positions. He had observed, that in all inspired writings, the personages under the dispensation of miracles and witnesses to the most stupendous phenomena, never lose sight of their human character: whereas in the productions of romantic story, an improbable event never fails to be attended by an absurd dialogue. The actors seem to lose their senses, the moment the laws of Nature have lost their tone.*

[Er verteidigt weiter die leichte Komik seiner Dienerfiguren mit allgemeinen Erörterungen und dem Vorbilde Shakespeares. The Castle of Otranto, 2. Aufl. London 1765 (Berlin, Englisches Seminar). Ähnliche Äusserungen in seinen Briefen (ed. Paget Toynbee) VI 198, 201.]

Aus dem Gesagten geht deutlich hervor, dass Walpole, um die Phantasie im Roman wieder zu Ehren zu bringen, mit modernen Charakteren verbinden will die abenteuerlichen Ereignisse des alten Romantypus, und der Hinweis auf die unnatürlichen Gefühle und Reden der

alten Helden und Heldinnen zeigt deutlich, welche Gattung er dabei im Sinne hat: den heroisch-galanten Roman; dass er ihn kannte, geht zudem nicht nur aus dieser Vorrede hervor, sondern auch aus seinem Briefwechsel: er erwähnt I 288 (1742) den Grand Cyrus und [Ibrahim], the illustratious Bassa von Mlle. de Scudéry, I 12 (1736) die Clelia von derselben, I 278 (1747) die Astraea von d'Urfé, II 248 (1746) die Cleopatra und den Pharamond von Calprenède. So hat die Gattung des heroisch-galanten Romans, von der man bisher glaubte, dass sie gegen Ende des 17. Jahrhunderts spurlos verschollen sei und die man einer wissenschaftlichen Erforschung bisher für unwürdig hielt, doch eine bedeutsame Rolle in der Literaturgeschichte gespielt. Zu Beginn der romantischen Periode hat sie eine neue Romangattung bilden helfen. Allerdings sind die Spuren des heroisch-galanten Typus in dem neuen Sensationsroman bescheiden. Die Typen von Richardson und Fielding sind bereits so fest geworden, dass andere Vorbilder im Einzelnen zwar massgebend sein, aber nicht mehr von Grund aus umgestalten können. Im Wesentlichen zeigt sich der Einfluss der alten Gattung darin, dass sie Momente verstärken hilft, die teils in dem einen, teils in dem anderen der beiden Typen bereits vorhanden waren. Der Grundplan des neuen Sensationsromans zeigt eine entschiedene Hinneigung zu Fieldings Abenteuerroman, weil auch der heroisch-galante Roman voll ist von seltsamsten Geschehnissen. In der Charakteristik bringt sein Einfluss die blassen Helden und Heldinnen Richardsons gegenüber den lebenswahreren Fieldings verhängnisvoll zur Geltung. In der Handlungsführung kommen wieder Fieldingsche Tendenzen zum Durchbruch; hier nicht durch direkte Einwirkung der Kompositionsweise des älteren Romans — diese ist vielmehr überaus lose; — wohl aber musste indirekt das Element des Wunderbaren, das aus jenem stammt, eine schärfere Spannungstechnik erzeugen. Im Vortrag gewinnt Richardsons objektive Richtung der subjektiveren Fieldings gegenüber die Oberhand, dafür

schwindet seine Didaxis, aber auch der satirische Humor seines grossen Gegners; es erhalten sich die Eigenheiten, die sich auch in der älteren heroisch-galanten Gattung vorfinden. Eine Synthese von Fieldingscher und Richardsonscher Kunst tritt ein, wie wir sie in anderem Sinne schon bei Goldsmith (S. 220) beobachten konnten; wieder ist sie nicht vollständig, denn bedeutsame Elemente der beiden Faktoren sind geschwunden, nämlich alle, die nicht an dem dritten Faktor, dem alten heroisch-galanten Roman, eine Stütze fanden. Der letztere hat also in manchen Punkten den Charakter der neuen Mischung bestimmt; in einer wichtigen Eigenheit nicht nur als ausschlaggebender, sondern auch als konstitutiver Faktor: aus dem heroisch-galanten Roman stammt, wie wir noch sehen werden[45]), das geisterhafte Element des neuen Typus. Das mag zunächst literarisch unwesentlich erscheinen, da das Geisterhafte im Laufe der Entwicklung bald wieder aus dem Roman ausscheidet; aber es hat doch seine Wichtigkeit, da mit dem Geisterelement das Pathos in den Roman einzog; bisher war es dort im wesentlichen nur in Richardsons didaktischer Umbildung aufgetreten. Und wenn man bedenkt, dass auch das Pathos von Clarissa und Pamela aller Wahrscheinlichkeit nach das Erbe des heroisch-galanten Romans ist, so wird man dieser bisher so verachteten Gattung doch eine wichtige Stelle in der Literaturgeschichte anweisen müssen; sie ist die letzte Quelle alles Pathetischen in der englischen Erzählungsliteratur. Und erwägt man weiter, dass der bedeutsame Fortschritt in der Handlungsführung, der sich bei Mrs. Radcliffe und Lewis zeigt und seither zum Gemeingut moderner Kunst geworden ist, auch auf dem übersinnlichen Element beruht — etwas Grausiges kann nur spannend erzählt werden — so ergibt sich doch auch auf einem zweiten Gebiete, dem der Handlungsführung, eine starke Nachwirkung jener bisher so verachteten Literaturgattung.

Es lohnt sich aber auch, die Dinge einmal von der

anderen Seite zu betrachten. Die Einflüsse des heroisch-galanten Romans auf die moderne Erzählungskunst sollen nicht geleugnet, aber auch nicht überschätzt werden. Direkt aus dem alten heroisch-galanten Roman ist in die neue Gattung übergegangen nur das übersinnliche Element, alles andere ist, wenn auch unsere geringe Kenntnis jenes Romantypus ein sicheres Urteil erschwert, allem Anschein nach verloren. Erhalten hat sich also nur ein verhältnismässig unbedeutendes, in vielen Romanen jener Gattung fehlendes, für sie in keiner Weise charakteristisches Moment, das auch — wie sich noch zeigen wird[45]) — stark umgebildet werden musste, um sich erhalten zu können, und in der Folgezeit schliesslich doch wieder ausgeschieden ist. Alle anderen Wirkungen, die wir oben besprochen haben, sind indirekter Art; entweder sind es Folgerungen aus der Aufnahme des Übersinnlichen, wie die Verbesserung der Handlungsführung und das Aufkommen des Pathos, oder es sind Wirkungen, die bereits vorhandene Tendenzen bestärken und zwischen Richardson und Fielding den Ausschlag geben. Von den eigentlich charakteristischen Zügen der alten Gattung hat sich nichts in den Sensationsroman herüber gerettet, weder die buntscheckige Vielheit zusammenhangsloser Abenteuer noch der übermenschliche Heroismus der Charaktere oder die poetisch-erhabene, meist unnatürlich geschraubte Diktion. Mögen sich im einzelnen auch hier und da Spuren des Einflusses finden, mögen diese Einwirkungen auf éinem Gebiet, dem des Übernatürlichen, auch wirklich wichtig sein und indirekt noch bedeutsamere Folgen gehabt haben, im wesentlichen haben doch Fielding und Richardson dem Roman der Folgezeit das Gepräge gegeben. Wir werden finden, dass der Grundplan des Sensationsromans wesentlich der Fieldings ist, dass die Charaktere zum grössten Teil überkommene Typen sind, und dass auch auf dem Gebiet, wo die neue Gattung einen wichtigen Fortschritt bedeutet, in der Handlungsführung, im wesentlichen alte Kompositionsmotive fortgebildet worden sind.

I.

Der Grundplan des Romans ist im allgemeinen der Fieldings. Ganz spezielle Ähnlichkeiten weisen auf Clara Reeves Old English Baron und Ann Radcliffes erster Roman Athlin and Dunbayne; in beiden der Held von geheimnisvoller Geburt, der nach vielen Abenteuern die Geliebte und seine Stellung erringt; in beiden Romanen dazu auch ein Nebenbuhler, der im OEB sogar den Helden bei seinem freundlichen Schützer verleumdet — ganz wie im Tom Jones. In RFor wird die Tom Jonesgeschichte von geheimnisvoller Abkunft und abenteuerlicher Liebe von einer Heldin erzählt. Überall sind die Ereignisse, die Abenteuer, das Wesentliche im Roman, ganz wie bei Fielding; dem gegenüber spielt Charakterzeichnung nur eine untergeordnete Rolle. Überall sind Fieldings Konstruktionsmotive wirksam. Nirgends fehlt eine den ganzen Roman beherrschende Liebe. Das Reisemotiv hält mindestens einen grösseren Teil der Handlung zusammen (OEB), meist beherrscht es das Ganze, gern unter Richardsons Einfluss ausgestaltet zu einer von Ort zu Ort sich bewegenden Flucht der Heldin, teilweise sogar wie bei jenem unter dem Zwange einer drohenden Heirat (COtr, SicR). Bei Mrs. Radcliffe kommt auch das Erziehungsmotiv des Tom Jones vor, ohne aber eigentlich konstruktive Bedeutung zu gewinnen: Valancourt (MUd) droht im Strudel des hauptstädtischen Lebens unterzugehn und seine Geliebte zu vergessen, kehrt dann aber reuig zu ihr zurück.

Die eigentlich charakteristischen Konstruktionsmotive der Gattung sind aber andere, das Geheimnis und die Intrige. Das erstere ist deutlich doppelter Herkunft. Wir haben Helden und Heldinnen, deren hohe Abstammung durch einen Zufall ans Licht kommt, so bei Walpole Theodore (COtr), bei Miss Reeve Edmund, bei Mrs. Radcliffe Edward Alleyn (AthD), Adeline (RFor); das ist Tradition des Abenteuerromans in der Art des Joseph Andrews, Tom Jones, Humphry Clinker. An die ver-

zauberten Schlösser des heroisch-galanten Romans (Dunlop 155a, 164a, 168b) dagegen erinnert die Burg Manfreds mit ihrem tollen Geisterspuk (COtr), das nicht minder geheimnisvolle Schloss Udolpho, die Burg Mazzinis (SicR), eine Zeit lang auch die verfallene Waldabtei (RFor) bei Mrs. Radcliffe; in diesen drei Romanen ist die seltsam-geheimnisvolle Örtlichkeit das eigentliche Konstruktionsmotiv. Auch im OEB kommt ein solches Zauberschloss vor, und auch in den noch nicht erwähnten Romanen von Mrs. Radcliffe gibt es regelmässig einige Örter des Grauens, die in der Komposition bedeutsam hervortreten. Besondere Wirkungen weiss sie dann noch dadurch zu erzielen, dass die beiden Geheimnisse mit einander verbunden werden; an geheimnisvollem Orte erscheinen auch geheimnisvolle Menschen. Im Schlosse Dunbayne ist eine geheimnisvolle Tür, durch sie gelangt der Held zu zwei Damen, die im Schlosse gefangen gehalten werden, von deren Existenz niemand eine Ahnung hatte (cap. VI. VII). In den unterirdischen Gängen von Athlin bewegen sich seltsame Fremde (cap. XI). An dem schaurig-düsteren Orte, der Abtei im Walde, ist eine geheimnisvolle Tat, ein Mord, geschehen; allmählich wird klar, dass das Opfer niemand anders ist, als der Vater der Heldin; die Aufdeckung der Geheimnisse des Ortes führt endlich zur Aufdeckung des Verbrechens; dies wieder zur Aufhellung der Geburt der Heldin: also die verschiedensten Geheimnisse der Person (Opfer, seine Tochter, der Mörder) und das Geheimnis des Ortes sind innerlich aufs innigste verbunden. Das gibt eine Atmosphäre des Geheimnisses, die über Personen, Handlungen und Örtlichkeiten zugleich schwebt und den Roman fast vom ersten Kapitel bis zum letzten umhüllt — und für den Roman das eigentliche Konstruktionsmotiv abgibt. In der SicR ist es ähnlich ein mysteriöser Turm, der ein von dem Verbrecher dort eingekerkertes Weib umschliesst, und in beiden Romanen gibt es neben dem geheimnisvollen Konstruktionsmotiv noch eine Fülle von anderen dunklen Seltsamkeiten, die die Atmosphäre des Grausens noch verstärken.

Neben dem Geheimnis hat in den meisten Werken dieser Gattung ein weiteres Konstruktionsmotiv aus Fieldings Schule entscheidende Bedeutung, die Intrige. In einigen Romanen (OEB, Ath D) erscheint sie wesentlich in Fieldings Art: ein Nebenbuhler sucht dem Helden den Rang bei einer schönen, reichen Dame abzulaufen; in SicR und MUd wird der Heldin mit allen Mitteln der Bosheit ein ungeliebter Freier aufgedrängt — dort ist Tom Jones, hier Clarissa das Vorbild. Kunstvoller ist der Grundplan in RFor; Intrige und Geheimnis sind zu einem einzigen mächtigen Hebel der Handlung verschmolzen. Die Heldin ist Mitwisserin eines — einstweilen nur dunkel geahnten — bösen Geheimnisses geworden, dessen Entdeckung für ihren Gegenspieler den Tod bedeutet; daher strebt er auf alle Weise danach, sie aus dem Wege zu räumen; aber je mehr er intrigiert, desto mehr enthüllt sich ihr das Geheimnis, und schliesslich ist sie so weit, sich gegen den Verfolger zu wenden und ihn zu vernichten. Anders, aber nicht minder kunstvoll, sind Intrige und Geheimnis im Italian verbunden: der Intrigant (Schedoni) konspiriert in fremdem Auftrage gegen Ellena, bis endlich überraschend ein Geheimnis ans Licht kommt (sie ist seine Tochter!), und nun macht diese Enthüllung den Verfolger zum Schützer und — schliesslich erfolgreichen — Freunde des Opfers.

Die Konstruktionsmotive des Sensationsromans stammen also aus Fieldings Werkstatt, aber in ihrer Verwertung zeigt sich ein deutlicher Fortschritt zu grösserer Kunsthöhe. Wir haben gesehen, wie das Konstruktionsmotiv der Liebe bei Fielding einen Fortschritt bedeutete gegenüber Defoe, weil nunmehr die Handlung nicht mehr völlig in die Breite zerfasern konnte, wo sie ein bestimmtes Ziel im Auge haben musste. Dass trotz dieses zusammenhaltenden Motivs noch eine sehr lockere Führung der Handlung möglich ist, zeigt am besten Smollett. Eine Liebesgeschichte braucht an sich noch nicht straff komponiert zu sein, um zu wirken. Aber sehr viel stärkere Mittel der Spannung sind Intrige und Geheimnis, und es

ist daher bedeutsam, dass sie hier nicht mehr, wie bei Fielding, nebensächliche, sondern die wesentlichsten Konstruktionsmotive der Erzählung sind. Ein Geheimnis, das die ganze Geschichte durchzieht, lockt immerfort zu neuen Lösungsversuchen und die Aufklärung am Schluss kann, wenn der Dichter sein Handwerk versteht, etwas sein, woran der Leser noch nie gedacht hat (so überall bei Mrs. Radcliffe), während man bei dem Konstruktionsmotiv der Liebe den Ausgang vorherzusehen pflegt. Und als Spannungsmittel noch fruchtbarer ist die Intrige; denn sie bringt nicht, wie Liebe und Geheimnis, zunächst nur eine, sondern ohne weiteres eine doppelte Spannung in die Geschichte. Wie wird der Held den Machinationen der Gegner entgehen? Und welche Mittel wird der böse Gegenspieler nun weiter gegen ihn anwenden? Und nicht nur dadurch spannt die Intrige stärker, dass sie mehr Personen begreift, sondern auch dadurch, dass sie eigentlich nie ganz zu erschöpfen ist: wo die eine Spannung sich löst, schliesst sich automatisch die nächste daran: Hat der Held einen Vorteil erlangt, tauchen neue Pläne des Gegners auf; ist der Gegner siegreich gewesen, erhebt sich die Frage, wie nunmehr der Held diesem Vorstoss begegnen wird. So bedeutet das stärkere Hervortreten von Intrige und Geheimnis einen Fortschritt in der Kondensierung des Ganzen, wie wir bei der Betrachtung der Handlungsführung im einzelnen noch sehen werden.

Soweit wir ihn bisher besprochen haben, ist der Grundplan des Sensationsromans ganz wesentlich eine Weiterentwicklung von Fieldings Technik. Vom heroisch-galanten Roman schien er bisher — wieder macht unsere Unkenntnis der Gattung eine vorsichtige Fassung rätlich — nur in der Gestaltung des einen Konstruktionsmotivs (Geheimnis S. 291) beeinflusst zu sein. Aber zwei weitere Elemente des Grundplans gehen doch deutlich auf jene Gattung zurück. Zunächst die geisterhafte Atmosphäre des Ganzen, von der im letzten Abschnitt des Kapitels noch die Rede sein wird, sodann das zeitlich und örtlich fremde

und doch völlig uncharakteristische Milieu. Wie der heroisch-galante Roman in nebelhafter Weite, im klassischen Altertum oder im Orient spielte und dabei keinen Versuch machte, die Eigentümlichkeiten einer fernen Welt zu erfassen, so spielt Walpoles Schauergeschichte (COtr) im fernen Süditalien und ihm folgt Mrs. Radcliffe mit italienischer, Lewis mit spanischer Kostümierung; das einzige, was ihnen dabei am fremden Volke charakteristisch erscheint, ist die starke Leidenschaft des Romanen. Wie hier die neue Schule nichts ethnographisch Bemerkenswertes findet, so vermag sie es auch nicht, historisch Bedeutsames festzustellen, wenn sie — wie Miss Reeve im OEB, Mrs. Radcliffe im AthD — in die Vorzeit des eigenen Volkes hinabsteigt.

---

Auf den vorhergehenden Seiten ist nicht die Rede gewesen von Lewis; tatsächlich gilt das Gesagte wohl von Walpole, Clara Reeve, Mrs. Radcliffe, aber nicht ohne weiteres von ihm. Wir haben im Monk zwei Geschichten, zunächst die Nebenhandlung von der edlen Agnes, die nach vielen Fährlichkeiten mit ihrem Geliebten vereinigt wird. Das sieht auf den ersten Blick aus wie ein Abenteuerroman mit zwei Konstruktionsmotiven: Geheimnis (die blutende Nonne) und Intrige (erst die Gräfin Lindenberg, dann die Priorin gegen die Heldin). Aber doch ist der Unterschied gegenüber Fielding und Smollet deutlich. Die Ereignisse sind weniger vielseitig, daher wirken die Konstruktionsmotive weniger kräftig; die Heldin bleibt wesentlich an demselben Ort, und die Intrige ist wenigstens im ersten Teil ganz die der grausamen Familie gegen die edle Heldin, also die Intrige der Clarissa, nicht die des Tom Jones. Zwar sind deutlich die Abenteuer, nicht die Persönlichkeit der Heldin, die Hauptsache; es liegt der Typus des Abenteuerromans vor, aber die Gestaltung des Grundplans zeigt ebenso deutlich das Vorbild Richardsons. Eine ähnliche Mischung stellt dar die Hauptfabel, die Geschichte von Ambrosio und Antonia. Hier sind die Ein-

flüsse der Richardsonschen Gattung noch stärker; denn unzweifelhaft ist die eine zentrale Persönlichkeit des Ambrosio das wichtigste Konstruktionsmotiv, neben dem allerdings ein zweites, das dämonische Geheimnis der Höllenbotin Rosario-Matilda, ein starkes Fieldingsches Element in die Geschichte hineinträgt. Hier haben wir also kein unbedingtes Überwiegen Fieldingscher Tradition, sondern eine deutliche Mischung der verschiedenen Vorbilder.

2.

Wenn nun aber der Roman im Grundplan im wesentlichen bei der bisherigen Tradition bleibt, so zeigt sich in vielen Einzelmotiven deutlich der Einfluss des heroisch-galanten Romans. Da sind zunächst — der Vollständigkeit wegen sei gleich hier daran erinnert — die typischen Charaktere und Charaktermotive jener Gattung, die unendlich edlen Helden und Damen, Haft und Flucht der Heldin, heroischer Liebesverzicht — Dinge, die sich bei Walpole und in sämtlichen Romanen der Mrs. Radcliffe finden. Gewiss sind das ebenso viele Ähnlichkeiten mit Richardson; aber nach der programmatischen Erklärung von Walpole selbst können wir kaum daran zweifeln, dass ihm die heroisch-galante Gattung als Muster vorschwebte, und die Ähnlichkeit mit Richardson wird sich dadurch erklären, dass auf dem Umwege über den französischen bürgerlich-sentimentalen Roman die heroisch-galanten Charaktere und Motive zu ihm gelangten (s. o. S. 59). Und es fehlt nicht an Dingen, die unverkennbar auf das heroisch-galante Muster deuten. Man mag zweifeln, ob hier zu nennen sind Schiffbruch (SicR cap. XII), die Räuberszenen (COtr 136; SicR cap. XIII, MUd 238), Zigeuner (MUd 241) und Seeräuber (COtr 136) — denn hier ist immerhin heimische Tradition (Defoe, Fielding; auch Lesage) möglich (s. o. S. 95 f.). Aber kaum zu bezweifeln ist der Zusammenhang mit der heroisch-galanten Gattung in allerhand Einzelheiten, die an jene Sphäre erinnern: bei Walpole das alte Manuskript, aus dem die

Erzählung angeblich stammen soll[46]), der plötzlich auftauchende geheimnisvolle Knight of the Gigantic Sabre[47]), die Seeräuber von Algier[48]), das Schicksalsorakel am Anfang, das trotz alles Widerstrebens der Menschen schliesslich doch erfüllt wird[49]), die plötzlich unter den seltsamsten Umständen sich wiederfindenden Verwandten[50]), die Erkennungsszene kurz vor der Hinrichtung[51]), bei der ein Muttermal[52]) eine Rolle spielt, der wütende Kampf, an dessen Ende die Kämpen sich als Freunde entpuppen[53]). Bei Mrs. Radcliffe wieder eine Erkennungsszene kurz vor der Mordtat (Schedoni-Ellena,[51]) die totgeglaubten, die doch leben[54]), Wiedererkennung an der Ähnlichkeit mit einem Bilde[52]), überheroisches Sträuben der sittsamen Mädchen, die endlich mit dem Geliebten vereinigt sind, aber doch Bedenken tragen, ihrer Neigung zu folgen, auch die fürchterlichen Intriganten und Tyrannen als Gegenspieler[55]), Mutter und Tochter, die denselben Jüngling lieben[56]); bei Lewis ausser der Ähnlichkeit in den Charakteren wieder die Doppelliebe der älteren (Baronin Lindenberg) und der jüngeren Dame zu demselben Helden[56]) und als Mittel der Liebe der todesähnliche Schlaftrunk[57]).

## II.

### 1.

In den alten Geleisen bewegt sich die Rollenverteilung. Im wesentlichen herrscht das Fieldingsche Schema der widerstreitenden Kräfte: Held, Heldin, älterer Schützer, intriganter Gegner, niedriger Diener. Überall haben wir ein Heldenpaar, gelegentlich (AthD) auch zwei, einmal (COtr) mit der Variation, dass der Held zunächst die Freundin der Heldin liebt; öfters steht neben dem Haupthelden ein zweiter, der die Heldin liebt ohne Gegenliebe zu finden und schliesslich heroisch entsagt: Louis La Motte (RFor), Dupont (MUd) — das erinnert an Richardson, namentlich an Wyerley (s. o. S. 58, 69), aber auch an die heroisch-galante Tradition. Oft finden wir einen edlen Schützer: einen Geistlichen (MUd);

zwei Ritter, von denen der eine (Baron Fitz-Owen) ganz die Rolle von Fieldings Allworthy spielt (OEB); bei Walpole sind die Träger der Rolle schliesslich die Väter von Held und Heldin (Jerome und Frederick). Statt des Schützers erscheint eine ältere Freundin: Hippolyta (COtr), Mme Menon (SicR), Bianchi (It), dem Geistlichen entsprechend auch — allerdings nur episodisch — eine hilfreiche Nonne (Olivia, It cap. VIII ff.). Der Gegner ist ein böser Intrigant und des Helden Rival in der Liebe wie im Tom Jones, so im COtr, OEB, AthD, MUd, oder er will die Heldin zur Heirat mit einem ungeliebten Manne zwingen (SicR), er stellt ihr nach dem Leben (RFor, It); interessante Wirkungen entstehen dadurch, dass ein Charakter — wie auch bereits gelegentlich früher (S. 93 f.) — zuerst Freund ist, dann Gegner und schliesslich wieder Freund: La Motte schwankt lange in seinem Verhalten gegenüber der Heldin (RFor), Mme Cheron (MUd) ist Emilys entschiedene Gegnerin, bis dann gemeinsames Leiden die beiden unglücklichen Frauen vereint; zu grossartigem Effekt ist das Motiv verwendet im Italian, wo der Intrigant Schedoni in seinem Opfer, dem er gerade das tötliche Messer in die Brust stossen will, die eigene Tochter erkennt. Eine Erweiterung des Figurenkreises tritt dadurch ein, dass dem Gegner andere Gegner gegenüberstehen und ebenso den Hauptfiguren Freunde zur Seite gestellt werden. Der Diener ist gewöhnlich eine Figur vom Sanchotypus, so Peter (RFor), Pietro (It) und mehrere ähnliche Gestalten in COtr; daneben finden sich entsprechende Dienerinnen in der Art von Mrs. Honour: Bianca (COtr.), Dorothee, Teresa (MUd). — Gern wird mit dieser an Fielding erinnernden Rollenverteilung nach dem System der widerstreitenden Kräfte die Gruppierung nach dem Familiensystem verbunden, die wir hauptsächlich von Richardson her kennen, indem meistens die Heldin, seltener der Held (It.) im Kreise der Familie gezeigt wird, und öfters auch der Hauptgegner mit Heldin oder Held verwandt ist (OEB, SicR, MUd, RFor). Treten

so im engsten Kreise zwei Schwestern zusammen, so werden sie nach dem Vorbilde von Clarissa und Miss Howe differenziert (s. S. 299).

Stark tritt die Familiengruppierung hervor im Monk, der auch hier besser gesondert besprochen wird: die Heldin der Hauptfabel steht während des grösseren Teils der Handlung unter dem Schutze der Mutter, in der Nebenhandlung ist eine Tante (Baronin Lindenberg) gleichzeitig die Gegnerin von Agnes. Das eigentlich beherrschende Prinzip ist aber auch hier das der widerstreitenden Kräfte: wir haben Held und Heldin, Gegner, Schützerin (Mutter Elvira), Diener (Theodor), Dienerin (Leonella). Der Hauptunterschied gegenüber Fielding besteht darin, dass hier in der Haupthandlung des Lesers Interesse sich weniger mit dem Heldenpaar (Lorenzo-Antonia) als mit der Person des Gegners (Ambrosio) verbindet. Geschickt ist hier eine Gegnerin des Gegners (Matilda) eingeführt, die als Freundin sich naht, seine Seele umgarnt und schliesslich einem noch fürchterlicheren Gegner (Satan) Platz macht, der das Werk der Zerstörung vollendet.

2.

Wenig Neues bieten die Charaktere. Die spannende Handlung nimmt derartig das Interesse des Autors gefangen, dass für seine Figuren wenig übrig bleibt. Der Held ist stets ein typischer Grandison und heroisch-galanter Ritter, mag er nun Theodore heissen (COtr) oder Edmund (OEB), Osbert, Alleyn (AthD), Hippolytus Verezzi (SicR), Louis La Motte, Theodor Peyrou-La Luc (RFor), Vivaldi (It), Lorenzo oder Raymond (Monk). Zu beiden Vorbildern stimmt es, wenn der edle Jüngling selbstlos seine Leidenschaft bekämpft und die Geliebte dem glücklicheren Freunde überlässt, so Dupont (MUd), Louis La Motte (RFor); Alleyn (AthD) überbringt sogar in heroischer Selbstverleugnung die Werbung des tyrannischen Barons von Dunbayne seiner eigenen Geliebten. Nur ein einziger — aber auch ganz abgeblasster — Tom Jones

findet sich im Kreise dieser unfehlbaren Männlichkeit: Valancourt (MUd), der bereits auf Seite 290 erwähnt wurde. Ihm ähnelt sehr Pierre La Motte (RFor), der allerdings nicht in der Funktion des Helden erscheint und bei dem die unsympathischen Züge des Vorbildes stark betont sind: er ist leidenschaftlich, unbeständig, leicht zu lenken — aber der schlimmsten Versuchung widersteht er doch mannhaft.

Fast noch farbloser sind die Heldinnen. Hier und da finden sich jedoch Einzelzüge, die auf bestimmte Quellen deuten. Richardsons Differenzierung von Clarissa und Miss Howe begegnet in der SicR. Emilia Mazzini ist sanft, klar und weitherzig, Julia Mazzini edel, mutig, temperamentvoll, leicht erregbar. In MUd haben wir ein Situationsmotiv aus Tom Jones: Emily widersteht hartnäckig, selbst mit eigener Lebensgefahr, allen Versuchen, sie zu verheiraten; aber der Mann, um dessentwillen sie den Gefahren trotzt (Valancourt), bleibt fern, und sie bekommt allmählich Grund, an seiner Ehrenhaftigkeit zu zweifeln. Mary Athlin (AthD), Isabella und Matilda (COtr) wollen auf ihre Liebe heroisch verzichten: das ist das Motiv des Grandison — aber auch der heroisch-galanten Romane. Emma Fitzowen (OEB) gesteht fast Edmund ihre Liebe zu ihm; das mag an Olivia della Porretta erinnern; eine gewisse temperamentvolle Unüberlegtheit bei Klara La Luc (RFor) fand sich bereits bei Miss Howe; Adeline (RFor) und Ellena (It), die stets Verfolgten, gehören zum Typus der Clarissa; aber diese Ansätze behalten bei der durchgehenden Schwäche der Charakterzeichnung etwas Problematisches.

Schärfer ausgeprägt ist nur eine einzige Hauptfigur in dieser ganzen Romangruppe, Ambrosio im Monk. Ich glaube nicht fehl zu gehen, wenn ich in ihm und seinem Opfer Antonia Spuren von Lovelace und Clarissa finde. Ambrosio ist zunächst der Santon Barsisa der Quelle (Guardian Nr. 148), der fromme, einsiedlerische Asket. Daneben aber wie Lovelace der Mann mit glänzenden

Eigenschaften, die allgemeine Begeisterung und Bewunderung erregen, und genau wie bei jenem hat seine verzehrende Sinnlichkeit, die durch den Widerstand nur erhöht wird (III 109) hart zu kämpfen mit dem natürlichen Edelmut, ja der Hochachtung, die er vor seinem Opfer empfindet. Für Antonia lag es nahe, die schon so lange kranke Königstochter der Quelle, die ohne Widerstand der Verführung erliegt, zunächst als unschuldige Naive zu fassen, und das hat Lewis auch getan. Dazu kommen aber Momente, die an Clarissa erinnern: die Liebe zur Familie (hier Mutter), der tapfere Widerstand in der Verführungsszene (III 115), vor allem aber das ganz der Clarissa entsprechende Motiv, dass sie den Verführer liebt und, ohne die Konsequenzen zu ahnen, ihm selbst entgegenkommt (II 98). Die Situationsmotive sind dann ganz die der Clarissa: neben dem 'Helden' Ambrosio-Lovelace begehrt sie noch ein anderer (Lorenzo; allerdings kein Solmes); sie erliegt einem Schlaftrunk (cap. IX), wird von dem Verführer in Haft gehalten; am Schluss findet sich eine pathetische Sterbeszene (III 127) — alles Dinge, von denen in der Barsisa-Geschichte nichts steht.

Deutlich sind auch in einigen Nebenpersonen traditionelle Charaktere zu erkennen. La Luc (RFor), der gütige, mildtätige Geistliche, der seinen Sohn im Gefängnis wiedertreffen muss und dessen Familienleben vorbildlich ist, beruht offenbar auf dem Vicar of Wakefield. Die geschwätzigen, etwas egoistischen und ihrer Herrin doch innerlich ergebenen Kammerfrauen, die sie verheiraten möchten, ohne dass ihnen viel auf den Mann ankäme, Bianca (COtr), Jacinta (Monk; vgl. Rentsch 122), Theresa und Annette, in geringerem Grade Dorothee (MUd), gehen auf Mrs. Honour zurück — ein charakteristischer Einzelzug ist, dass sie bei gewichtigen Botschaften vor lauter Geschwätzigkeit nicht zur Sache kommen (Jacinta III 22 ff., Bianca 169 ff.; vgl. hier S. 148); aus Partridges sehr ähnlichem Charakter ist das Motiv übernommen, dass sie geneigt sind, überall Geister zu sehen,

auch wo ausnahmsweise alles mit rechten Dingen zugeht (Bianca, Annette). Ins Männliche übertragen erscheint der Charakter wieder in Peter (RFor) und Paolo (It); die ziellose Geschwätzigkeit des weiblichen Typs findet sich auch bei Walpoles Dienern (S. 46 ff.). — Die beiden wohltätigen, aber während des grössten Teils der Erzählung recht passiven guten Ritter des Old English Baron, Fitzowen und Harclay, sind offenbar nach dem Vorbilde Allworthys geschaffen.

Eine Reihe von oft recht farblosen Charakteren schliesst sich an, über deren literarische Herkunft ich kein Urteil abzugeben wage. Wir haben edle Mütter: Madame La Motte (RFor), Mme. Menon (SicR) und Elvira (Monk), die beiden letzteren haben gemeinsam, dass sie durch frühes Unglück geläutert sind und ihr ganzes Leben der Erziehung der Heldin widmen (Rdcl. 4, Rentsch 117 f.). Als sanfte, duldende Mutter scheint auch Walpole seine Hippolyta gefasst zu haben. Diesen Frauen entspricht dann der edle, für seine Tochter zärtlich sorgende, durch frühes Unglück gebeugte Witwer St. Aubert (MUd). An ältere Tradition (Lady Booby, Tabitha Bramble) erinnert die ältliche stets liebebedürftige kokette Leonella des Monk; in ihrer Funktion als ältere Freundin des jungen Mädchens entspricht sie jedoch ganz der Marthe in Goethes Faust, so dass, wie wir noch sehen werden[58]), diese Figur mindestens ebenso sehr als Vorbild für sie in Betracht kommt. Ferner die vergnügungssüchtige, eitle, leicht bestimmbare, aber doch ganz gutmütige Dame der Gesellschaft Mme. Cheron (MUd) und das edle leidende Mädchen, das für seinen Fehltritt grausam bestraft wird (Agnes im Monk). Sodann die milde, tapfere, abgeklärte Christusbraut, die ein schweres Schicksal mit heroischer Aufopferung trägt (Cornelia in SicR), ähnlich Olivia (It), die der Heldin (ihrer Tochter) hilfreich beisteht, und im Gegensatz dazu die schuldbeladene, wild aufgeregte Agnes (MUd); bei Lewis die eben genannte, schuldige Büsserin Agnes, die hochmütige und rachsüchtige Äbtissin, die aber-

gläubische Helena, die würdige, kühn entschlossene Ursula (Rentsch 120 f.); ein Gegenstück zu letzterer der edle, hilfsbereite, sonst aber ziemlich unbestimmte Mönch Jerome bei Walpole.

Ein Intrigant (Robert Fitzowen im OEB) trägt in Charakter und Funktion die deutlichen Züge Blifils; ohne Vorbilder im englischen Roman des 18. Jahrhunderts sind dagegen die finsteren Tyrannen der neuen Schule, die wohl aus der heroisch-galanten Gattung stammen werden. Zunächst der düstere Fürst von Tarent, der nur von der einen Leidenschaft beherrscht ist, dem drohenden Verhängnis zu entgehen, und diesem Ziele blindlings das Glück zweier Frauen opfert; ganz ähnlich Montalt in RFor, der eine Blutschuld zu verbergen hat und um das Geheimnis zu bewahren, auch ein zweites Menschenleben vernichten will. Montalt (MUd) ist der starke, reichbegabte Willensmensch mit der Freude am Überwinden aller Hindernisse (Rdcl. 305), Mazzini hochmütig, von Leidenschaft verzehrt und doch, ohne dass er es ahnte, wird er von einer stärkeren Frauenindividualität gelenkt (S. 3 f.); Schedoni (It) ist der Mann mit dem getäuschten Ehrgeiz, der gewaltigen Leidenschaftlichkeit, die gelegentlich in wilde Askese umschlägt, aber auch der übermenschlichen Schlauheit und Verstellungskunst (546). Den Intriganten entspricht auf weiblicher Seite die vergnügungssüchtige, listige und gewalttätige Gräfin Mazzini (SicR), ähnlich die Nonne Agnes (einst Geliebte Montonis) und die verschlagene, grausame Mutter Vivaldis (It).

3.

Wenig ausgebildet ist bei der ganzen Schule die Kunst der Charakteristik. Sie ist indirekt bei Walpole, jedoch mehr dem Zufall überlassen, als wirklich künstlerischer Gestaltung; wo ein einzelner Charakterzug dem Dichter bedeutsam erscheint, wird er auch direkt angeführt (43). Sie ist direkt bei Clara Reeve (Edmund 28) und bei Mrs. Radcliffe (Mazzini 3, La Motte 77, Schedoni 546), kunst-

voller ist allein Lewis. Seine Charakteristik ist bei den Nebenpersonen indirekt, oft mit deutlichem Streben, durch Handlung scharfe Charakterzüge zur Geltung zu bringen; bei der Hauptperson, Ambrosio, verwendet er Richardsons kombinierte Methode: das erste Auftreten des Mönches ist charakteristisch, die Wirkung seiner Predigt, der Ausdruck seines Gesichts zeigen den Asketen. Dann geben die Zuhörer ihren Eindruck wieder, sich selbst dabei mit charakterisierend: Antonia begeistert, Lorenzo sehr reserviert — er ahnt die gefährliche Macht dieser Leidenschaft —, Leonella hat Angst vor ihm (cap. I). Dann sehen wir seinen Charakter sich entwickeln, und nun kann es Lewis sich doch nicht versagen, eine alle früheren Eindrücke bestätigende direkte Charakteristik hinzuzufügen (II 63 ff.), die gleichzeitig die Vorgeschichte gibt.

4.

Auch körperliche Beschreibung ist im allgemeinen unbedeutend. Sie fehlt ganz bei Walpole und Clara Reeve, beschränkt sich bei Mrs. Radcliffe auf wenige Andeutungen, die weit mehr auf den geistigen Ausdruck, als die körperliche Eigentümlichkeit achten: so bei Adeline (79) Emily, Julia, Ferdinand (5), Cornelia (44), Ellena (533); bei Helden pflegt sie ganz zu fehlen. Nur einmal haben wir eingehendere Beschreibung; es ist charakteristisch für das Interesse dieser Schule, dass sie sich nicht bei einem Helden findet, sondern bei dem Intriganten Schedoni (546, auch 630): sie ist geistig interessiert, aber beachtet auch den körperlichen Kontrast und die malerische Wirkung: ein grünlich blasses, meist düsteres Gesicht voll unheimlicher Leidenschaftlichkeit; durchdringende Augen, deren Blick niemand ertragen kann; riesig grosse, aber magere Figur mit ungefügen Gliedern, das bleiche Antlitz bildet einen scharfen Kontrast zu der dunklen Mönchskutte.

Auch hier steht Lewis abseits. Das Äussere seiner Nebenfiguren interessiert ihn nicht: wohl aber werden Antonia und Ambrosio eingehend beschrieben. Bei

letzterem erhalten wir zunächst charakterdeutende Züge: farblose Wangen als Zeichen geistiger Tätigkeit; aber im übrigen gesunde, braune Gesichtsfarbe, feuriger Blick; seine Leidenschaften sind also nicht ertötet; daneben weiter malerische Einzelheiten: hohe, schöne Gestalt, Adlernase, die Augenbrauen fast zusammengewachsen (I 17). Noch sorgfältiger ist Antonia beschrieben; und hier begegnen zwei völlig neue Methoden: das sinnliche Porträt und die Vorführung in allmählicher Steigerung (I 4). Eine weiche Stimme schlägt an unser Ohr und wir sehen eine dicht verhüllte Mädchengestalt. Nur soweit hat sich ihr Schleier verschoben, dass ein verführerisch weisser, halb von blondem Haar beschatteter Hals sichtbar wird. Der sorgfältig verhüllte Busen, die zarte, kleine Gestalt, der reizende Fuss werden erwähnt, dazu kurz angedeutet ihre farbenfrohe Kleidung; — auf S. 8 schauen wir dann ihr Gesicht und erhalten ein neues Porträt: mit geschmackvoller Reserve schildert Lewis den Eindruck des Ganzen als unvergleichlich, fügt aber dem nun folgenden Schönheitskatalog doch einige mässigende Einzelheiten hinzu: Antonia ist keineswegs übermenschlich schön, ihre Haut ist nicht tadellos, ihre Augen sind nicht besonders gross: und doch wirken Hals, Mund, Hand und Arm bezaubernd einige geistige Züge — Blick, Lächeln, schamhaftes Erröten — beleben glücklich die Aufzählung. Das Porträt wird dann vollendet in der Zauberspiegelszene (II 112), in der wir sie im Bade belauschen — eine Beschreibung, die allerdings mehr sinnlich erregend, als künstlerisch anschaulich wirkt. Mit starker Steigerung und ähnlich sinnlichen Effekten wird der Mönch Rosario-Matilda vorgeführt. Beim ersten Auftreten keinerlei Beschreibung, nur spannende Andeutungen; das Gesicht war stets von der Kapuze verhüllt; was gelegentlich davon zu sehen ist, zeigt eine edle Schönheit (I 50 f.); dann bei der Enthüllung ein einzelnes stark sinnliches Moment: sie reisst ihre Kutte auf, und auf ihrer weissen Brust spielen die Mondstrahlen (84). Und wieder durch allmähliches Sichtbarwerden er-

halten wir weitere sinnliche Einzelzüge: Matilda singt zur Harfe eine Liebesballade; da enthüllen sich unter der Kapuze zwei Korallenlippen, und aus dem Ärmel hebt sich ein schneeweisser voller Arm (101); nunmehr erst lässt sie die Hülle ganz von ihrem Antlitz fallen, und Ambrosio erkennt in ihr die Madonna, deren Porträt er so lange schon im Geheimen verehrte.

## III.

Sehr viel Bedeutenderes hat diese Schule geleistet in der künstlerischen Führung der Handlung.

### 1.

Die ganze Technik von Horace Walpole ist gestellt auf das doppelte Prinzip der Überraschung und Täuschung des Lesers. Nach einer kurzen Einleitung, die in wenigen Sätzen die Situation darlegt, stürmen die seltsamsten Ereignisse auf den Leser ein: Da haben wir ein Orakel, das für die Handlung bedeutungsvoll werden soll, ohne dass man jedoch recht sieht wie, ein schauerliches Wunder, also die Konstatierung eines Geheimnisses als erregendes Moment: ein Helm fällt vom Himmel und tötet den Thronerben; sodann ein weiteres Wunder: der Helm gehört eigentlich zu einer Statue in der Kirche und fehlt jetzt dort. Ein harmloser Mensch wird beschuldigt, das Mirakel durch Zauberei bewerkstelligt zu haben. Überaus seltsam ist weiter Manfreds, des Usurpators und Schlossherrn, Betragen: er zeigt keinerlei Gefühl für den Tod seines Sohnes; dafür will er aber seine Gemahlin verstossen und des Sohnes Braut heiraten; — ist er nicht mehr bei klarer Besinnung? Dann wieder grauenvolle Zeichen: ein Helm schüttelt die Federn, ein Bild seufzt auf und beginnt zu wandeln; ein Riesenbein ist im Schlosse gesehen worden. Es ist ein wüstes Durcheinander von Überraschungen, denen der Leser zunächst ratlos gegenübersteht. Die Menschen scheinen ihm den Verstand verloren zu haben und die Ereignisse taumeln durcheinander

in schauerlichem Hexensabbat: Geheimnisse und Überraschungen auf jeder Seite.

Wieder empfinden wir hier die Lücke in unserer literarischen Kenntnis; findet sich etwas Ähnliches etwa im heroisch-galanten Roman? Es ist dort sicher nicht ein allgemeines Gattungsmerkmal; aber dass hier und da einmal der sonst übliche lose Bau stärker konzentriert ist, ist eine Möglichkeit, mit der man rechnen muss. Aber ebenso sehr ist es denkbar und im Ganzen auch sehr viel wahrscheinlicher, dass Walpole durch Fieldingsche Kompositionsmittel, so das Geheimnis zu Anfang des Tom Jones und die starke Häufung des Unglücks (S. 119) zu dieser Kombination beider Momente angeregt worden ist, die freilich die künstlerische Konzentration Fieldings zu wüst sensationeller Mache verzerrt hat.

Nach dem wild durcheinander wogenden Eingangskapitel tritt verhältnismässige Ruhe ein. Manfred arbeitet jetzt gegen Theodor, Isabella und Hippolyta; Isabella und Theodor finden einen Schützer in dem edlen Mönch Jerome (cap. II), dann einen Rächer in einem Ritter (Isabellas Vater), der Manfred bekriegt (cap. III, IV); am Schluss tritt dann das Schicksal wieder mit Donnerkrachen überraschend in Aktion: Manfred wird zum Mörder der Tochter und Kirchenschänder, vor und nach dieser Szene steht eine machtvolle Geistererscheinung und dann wird der gesamte Wirrwarr von Seltsamkeiten, so weit dies noch nicht geschehen ist, aufgeklärt, und auch dies in sensationeller Weise durch die Beichte eines sterbenden Eremiten (130 ff.). Diese starke Betonung des Schlusses wird nicht weiter auffallen: auch Fielding, Smollett und Goldsmith pflegen am Ende stärker zu schürzen, und schon auf S. 14 wurde bemerkt, dass jede kunstmässigere Gliederung bestrebt sein wird, den Schluss möglichst eindringlich zu gestalten.

Aber auch das Hauptstück der Handlung bringt an Überraschungen viel, wenn sie auch nicht so fürchterlicher Art sind. Ständig wird der Leser auf eine falsche

Fährte geführt und durch plötzliche Wendungen überrascht — das sind wieder Fieldingsche Kompositionsmotive. Die Flucht Isabellas (30 ff.) ist voll von seltsamen Peripetien, bald scheint sie hoffnungslos gefangen, bald bietet sich wieder ein Ausweg. Die erschreckten Diener haben ein fürchterliches Mirakel gesehen (48), dann ist es wieder törichte Einbildung (52) — und schliesslich — mit einiger Modifikation — doch wahr (168). Welche von diesen widersprechenden Fährten war nun falsch? Theodor liebt Isabella und tut alles, um sie zu besitzen — aber nur scheinbar; Matilda, ihre Freundin, ist die Dame seines Herzens. Matilda ist plötzlich gestorben: diese Nachricht wird mit grossem Lärm in die Welt geschrieen — tatsächlich ist sie in Ohnmacht gefallen (85). Der geheimnisvolle Ritter und Theodor kämpfen wütend gegeneinander; jeder hält den anderen für einen Sendboten Manfreds, bis schliesslich herauskommt, dass sie Freunde sind — als der erste — anscheinend — sterbend am Boden liegt (125). Theodor kniet auf dem Hofe und erwartet den Todesstreich — da erkennt ihn des Fürsten Beichtvater als seinen eigenen Sohn und er wird begnadigt (88 ff.). Auf der Flucht sieht Isabella mit einem Male den Geliebten vor sich (39), aus ihrer Gefangenschaft befreit sie der — seit Jahren von ihr getrennte — Vater (125). Frederick liebt Matilda und will sie heiraten, da erscheint ein Geist und verbietet es (176). Also auch das Mittelstück der Handlung ist voll von plötzlichen Peripetien und weiss den Leser immer wieder zu fesseln — und teilweise zum Narren zu halten. Was bei Fielding ganz gelegentlich einmal vorkam, das ist hier gewöhnlich und alltäglich geworden; Fieldings Kompositionsmotive sind ins Ungeheuerliche verzerrt.

2.

Gar nicht entwickelt ist die Spannungstechnik im Old English Baron Clara Reeves. Bereits sehr früh wird ein Geheimnis angedeutet und schreitet dann langsam

der Aufklärung entgegen; am Schlusse findet sich ein letztes Hindernis: der Usurpator sucht zu entfliehen, wird aber wieder eingeholt und geht in die Verbannung (S. 151-4) — es ist weit schwächer als bei Fielding, da die Bestrafung des Tyrannen nur eine Konsequenz der Wiedereinsetzung des Erben ist, nicht eine Bedingung dafür. Immerhin zeigt es sich, dass das Wenige, was von Kompositionskünsten zu finden ist, auf Fieldingsche Technik deutet.

3.

Mrs. Radcliffe arbeitet mit lauter Fieldingschen Motiven. Erregendes Moment ihrer Romane ist es, dass ein Geheimnis plötzlich konstatiert wird, dessen Entwirrung den ganzen Roman füllt; Geheimnis und Intrige zusammen sind, wie wir bereits sahen (S. 290 ff.), das hauptsächlichste Konstruktionsmotiv des Romans. Zu gewaltigen Wirkungen benutzt Mrs. Radcliffe das bei Fielding übliche plötzliche Auftreten neuer Figuren (s. S. 121); das Schicksal des Helden wird durch solch unerwartete Wendungen stetig geändert; ständig wird der Leser auf falsche Fährte geleitet; daneben finden sich allerdings auch — die weiter unten zu besprechenden[59]) stimmungsvollen Vordeutungen des Kommenden. In allen Romanen ist das Schicksal zunächst im wesentlichen gegen Held und Heldin, um sich erst kurz vor dem Schluss entscheidend zu wenden. Eine unglückliche Fügung ist es, wenn Emily ihrem Vater das Versprechen gibt, seine Papiere ungelesen zu verbrennen (MUd 258); die scheinbar so nahe Aufklärung des Anfangsgeheimnisses wird dadurch verhindert (269 f.).

Einmal findet sich auch eine deutliche Regiefigur: im Italian lenkt der Feind Schedonis (also der Gegner des Gegners), Nicola, selbst unsichtbar, doch deutlich die Fäden der Handlung, bis er gegen Ende allmählich hervortritt. Etwas Neues ist es, wenn in den Mysteries of Udolpho die Handlung zweimal zu einer Art von Null-

punkt geführt wird, an dem der Held und seine Geliebte sich trennen (cap. XIII, XL) — im zweiten Falle ist es sogar ein wechselseitiger Verzicht, der scheinbar die Handlung völlig zum Stillstande bringt und jede Hoffnung auf einen günstigen Ausgang beseitigt. Im ersten Roman begegnet am Schluss noch ein deutliches letztes Hindernis: die Hochzeit des Helden soll stattfinden; da wird sie unterbrochen durch das plötzliche Verschwinden der Schwester (AthD cap. XI).

Das Charakteristische von Mrs. Radcliffes Technik besteht nun aber darin, dass sie Fieldingsche Wirkungen zum Ungeheuerlichen und Sensationellen steigert, quantitativ sowohl wie qualitativ, und für diese Fortbildung hat offenbar Walpole als Muster gedient. Diese Technik findet sich noch nicht in dem ersten Roman (Athlin und Dunbayne), sie setzt dann ein in der Romance of the Forest und erreicht ihren Höhepunkt im Italian.

Wir kennen das Kompositionsprinzip des überraschenden Zusammentreffens. Bei Defoe und Fielding (s. o. S. 45, 121) bleibt es immerhin im Bereiche einer gewissen Wahrscheinlichkeit. Aber hier tritt nicht nur der abwesende Held am Schlusse der Geschichte plötzlich auf (MUd 524), nicht nur trifft die fliehende Heldin plötzlich mit dem Geliebten zusammen (RFor 142), sondern auch Julia mit der längst totgeglaubten Mutter und dem geliebten Verezzi, der vor ihren eigenen Augen anscheinend tot niedergesunken ist (SicR 62). Und um diese Wirkung noch zu überbieten, muss ihr Bruder mit einem Male Schwester, Mutter und Freund vor sich sehen, von denen er zwei für sicher, die dritte für wahrscheinlich tot gehalten hat (ebd. 73) — das ist nicht mehr Fieldings gemässigte, sondern Walpoles übertriebene Technik. Ganz Walpoles Art sind ferner die seltsamen Wendungen. Eine Hinrichtung wird plötzlich aufgeschoben und der Bedrohte kommt schliesslich mit dem Leben davon (AthD cap. IV, RFor 205, vgl. S. 296), eine Hochzeit kann nicht stattfinden, da die Schwester des Bräutigams verschwunden

ist (AthD XI) oder die Braut selbst (SicR IV); eine Trauung wird plötzlich unterbrochen durch die Schergen des Gerichts (It XVI). Die Heldin gelangt nach vielen Mühen zum Stelldichein mit dem Geliebten — und es ist ein anderer (MUd 425, sehr ähnlich It S. 589 f.); die Verfolger holen endlich das flüchtige Paar ein — und es ist nicht das, welches sie suchen (SicR cap. V); wo man sich begeistert des hilfreichen Freundes freut, entpuppt er sich als schlimmster Bedränger (RFor cap XI); zittert man vor dem todbringenden Feind, so ist er der Erretter (RFor 102 f., 142, XV); will der Mörder sein Opfer töten, so erkennt er in ihm seine eigene Tochter und wird fortan ihr werktätigster Schützer (Schedoni und Ellena, It XVIII). Oder der Mörder hat sein Ziel erreicht; da stirbt er mit einem Male selbst; sein Opfer hat Gleiches mit Gleichem vergolten (Mazzini SicR cap. XV; Nicola It XXXII). Oder auf die Wendung folgt sofort die Gegenwendung und wieder eine Wendung, die aber ebenfalls sofort wieder zunichte gemacht wird. Dies Fieldingsche Kompositionsmotiv (s. o. S. 118) wird bis zu den Grenzen des Möglichen ausgenutzt, fast jedesmal, wo eine Flucht und Verfolgung durch die Gegner geschildert wird (AthD cap. VIII, SicR cap. V, XIV, RFor cap. XI ff., It cap. XII). Wird erzählt, wie der Geliebte mit der gefangenen Heldin entflieht (It cap. XII), so gibt das in einem einzigen Kapitel Gelegenheit zu nicht weniger als zwölf deutlichen Peripetien, von denen jede der anderen ohne Pause folgt, und zwischen ihnen stehen fortwährend kleine Ereignisse, die ständig die Wahrscheinlichkeit ein wenig in optimistischem oder pessimistischem Sinne verschieben. Wirken auf den Entschluss eines Menschen gegensätzliche Faktoren ein, so ändert er im Laufe weniger Stunden viermal seine Ansicht und viermal wird eine Situation, an der eine grössere Zahl von Menschen aktiv und passiv beteiligt ist, von Grund aus umgestaltet (SicR cap. X). Das ist ein fortwährendes, aufregendes Hin und Her, das meistens ganz planlos durcheinanderstürmt, einmal aber auch (im It)

einige grosse Wendungen der ganzen Geschichte umspielt; in cap. I—XI ist der Gang der Ereignisse wesentlich gegen Helden und Heldin, und ebenso in cap. XIII—XX, in der Mitte findet sich eine Pause des Glücks und dann erfolgt langsame Besserung bis zum Schluss; aber die grosse Bewegung der Geschicke wird stets durch kleine Hemmungen immer wieder für kurze Zeit vom Ziele abgelenkt.

Mit diesem ständigen überraschenden Wechsel ist verbunden eine planmässige Irreführung des Lesers. Wieder ein Fieldingsches Kompositionsmotiv (falsche Fährte), verwendet mit Walpolescher Häufigkeit und Intensität, und zur höchsten, teilweise grotesken Wirkung gesteigert. Nicht nur erhalten wir Nachrichten, die sich als falsch herausstellen, Gegner, die sich als Freunde entpuppen, sondern das eigentlich charakteristische Verfahren Mrs. Radcliffes besteht darin, sich und den Leser immer wieder zu korrigieren, bald nachdem die Aufklärung erfolgt ist, wieder Zweifel einzuschieben, sodass die Spannung nicht abbricht und erst ganz am Schluss der Knäuel widersprechender Mutmassungen entwirrt wird. Dem fliehenden La Motte (RFor) wird unter höchst seltsamen Umständen die Fürsorge für ein junges Mädchen, Adeline, aufgedrängt. Sie erzählt ihm nach langem Drängen ihre Schicksale, sie ist die Tochter eines gewissen St. Pierre, der sie in einem geheimnisvollen Hause hilflos zurückgelassen hat; der Leser scheint orientiert zu sein. Aber diese erste Aufklärung ist nur zum kleinsten Teile richtig. Adeline erregt die Aufmerksamkeit des Marquis Montalt; er stellt ihr nach, anscheinend ist Liebe sein Ziel — allmählich wird klar, dass sie nicht St. Pierres sondern Montalts Tochter ist und dass er sie nicht verführen, sondern ermorden will, und am Schlusse stimmt auch dies wieder nicht ganz, sie ist die Tochter seines Bruders. Wenn der Graf Mazzini das ängstlich gehütete Geheimnis des Schlosses seinem Sohne enthüllt und die Spannung des Lesers nun endlich befriedigt wird (SicR cap. III), so setzt

sie in Wahrheit von Neuem ein; denn die ganze Aufklärung war falsch. Oder — und das ist vielleicht der bedeutsamste Fortschritt über Walpole hinaus — an Stelle einer deutlichen Aufklärung tritt eine unbestimmte Suggestion, die den Leser aber ebenso in die Irre führt. Es wird ihm nahe gelegt, Dinge zu kombinieren — die keine innere Beziehung haben. Er weiss, dass mit dem Schicksal von Emily St. Aubert und ihrem Vater ein dunkles Geheimnis verbunden ist: da waren Papiere, die Emily nicht lesen durfte und aus denen sie doch etwas Schreckliches entnommen hat (MUd 269 f.). Unwillkürlich verbindet der Leser das Geheimnis der St. Auberts mit dem Geheimnis des Schlosses Udolpho; deutliche Zeichen von Mord und Schuld haben den Tod der ersten Gräfin Udolpho begleitet: ist Emily vielleicht die Frucht einer verbotenen Verbindung, die in tragischer Schuld geendet hat? Das wird nirgends gesagt: gewisse kleinere Umstände sprechen auch andauernd dagegen, so der ehrenhafte Charakter von Emilys Vater St. Aubert — aber sie sind doch zu unbedeutend, um den Leser von der Fährte abzubringen, die ihm die unwillkürliche Kombination der beiden Geheimnisse immer wieder aufdrängt. Und er wird in diesen vagen Vermutungen bestärkt durch die leidenschaftlich büssende Nonne Agnes, die mit solcher Inbrunst in Emilys Zügen forscht und Ähnlichkeiten mit einem Miniaturporträt entdeckt (514 f.), dass nunmehr alles klar zu sein scheint: die Nonne ist Emilys schuldbeladene Mutter, die durch irgend einen Zufall dem drohenden Morde entgangen ist, und doch ist alles falsch: die drei Geheimnisse, die der Leser zu kombinieren geneigt war, haben doch keinen inneren Zusammenhang; — das Unwahrscheinliche ist dennoch wahr geworden! Oder mit dem Kompositionsmotiv der falschen Fährte wird verbunden das andere von Wendung und Gegenwendung: Montoni hat seine Gemahlin beseitigen lassen — lebt sie oder hat er sie ermordet? das ist das Geheimnis, um dessen Klärung Emily bangt und der Leser mit ihr.

Schliesslich verspricht ein Diener, Bernardine, ihr Gewissheit zu verschaffen und führt sie in das unterirdische Gewölbe. Und nun beginnt ein Spiel von Wendungen und Gegenwendungen, von denen allerdings keine ganz entscheidend ist; aber leise schwankt die Wage hin und her. Immer stärker wird für Emily die Wahrscheinlichkeit, dass ihre Tante ermordet worden ist — nicht weil sie bestimmte Spuren fände, sondern weil die Schauerlichkeit des Ortes ihr den Gedanken suggeriert, weil sie selbst um ihre Sicherheit zu bangen beginnt und so unwillkürlich das Schrecklichste glaubt — aber immerhin bleibt ständig die andere Möglichkeit offen, zumal Bernardine versichert hat, die Gräfin lebt, bis dann die Erzählung energisch zur falschen Fährte überleitet: in der Folterkammer liegt eine Leiche, Emily sinkt ohnmächtig nieder, sie erkennt ihre Tante — und doch ist sie im Irrtum: die Tante lebt (MUd cap. XXVI f., S. 376 ff.)! Aber mit raffinierter Kunst ist auch hier wieder eine Gegenwendung angebracht: die Vorbereitung auf etwas Schauerliches bleibt doch nicht umsonst: die Gräfin lebt zwar, aber fast verhungert in elendester Situation und wir werden Zeuge ihres Sterbens (392). Das ist wohl der Gipfel Radcliffescher Technik: fortwährende Wendungen und Gegenwendungen, die aber eigentlich keine Wendungen sind, weil alles so unklar bleibt wie zuvor und immer noch alle Möglichkeiten offen stehen, dazu eine falsche Fährte, die aber eigentlich gar nicht falsch ist, sondern den Leser auf allerhand Umwegen schliesslich doch zu dem Ziele bringt, das er immer erwartet hat; diese Technik erzeugt natürlich eine ungemein starke Spannung: die Gegenwendungen sind nur kleine Ruhepausen, sie sind längst nicht intensiv genug, um wirklich zu entlasten; nur einen Moment setzt die Folter aus, um dem gequälten Geist des Lesers die Fähigkeit zu geben, die nächste starke Spannung mit vollster Intensität in sich aufzunehmen. Noch raffinierter ist die Handlungsführung im Italian. Es arbeitet ein Mönch geheimnisvoll gegen die Verbindung von Vivaldi und Ellena.

In Betracht kommt nur einer, und zwar mit einer an Gewissheit grenzenden Wahrscheinlichkeit: Schedoni. Vivaldi sagt ihm seine geheimen Machinationen auf den Kopf zu; zunächst sieht es so aus, als sei die Unschuldsmiene, mit der der Mönch antwortet, echt, und doch zeigen sich so deutliche Zeichen bösen Gewissens, dass der Leser wieder stutzig wird (cap. IX). Und von cap. XIV ab ist nun tatsächlich Schedoni der Gegenspieler, wir hören, wie er sich dazu dingen lässt, Ellena zu ermorden, wir sehen, wie er sich mit dem Dolche über die Schlafende beugt; also wird Vivaldis Verdacht doch wohl gerechtfertigt gewesen sein. Da erfolgt die Wendung: er erkennt in ihr seine Tochter und wird nunmehr ihr eifrigster Beschützer. Das Geheimnis des konspirierenden Mönches zu Anfang der Geschichte bleibt ungeklärt; mit Absicht. Denn so deutlich nun auch die Liebe Schedonis zu seiner Tochter sich zeigt, der Leser hat einmal von Anfang an den Verdacht gegen ihn; er wird das unangenehme Gefühl nicht los, dass hier etwas nicht in Ordnung ist, und er späht nach Zeichen von Verrat — und nun ergeben sich wieder lauter kleine Wendungen und Gegenwendungen, die bald diese, bald jene Möglichkeit wahrscheinlicher erscheinen lassen. Schliesslich aber klärt sich Schedonis Bild mehr und mehr — es ist allmählich durchaus unwahrscheinlich geworden, dass er der geheimnisvolle Gegenspieler gewesen ist; da erfolgt die Aufklärung: er wird von diesem Verdacht völlig gereinigt, und (starke Gegenwendung) andrerseits wird sein Schuldkonto wieder erheblich belastet: er hat einen Giftmord auf dem Gewissen (cap. XXXII). Das letztere hat ja nun an und für sich mit dem Geheimnis zu Anfang nicht das Geringste zu tun. Aber in des Lesers Phantasie assoziiert sich beides: Schedoni war von einem Verdacht entlastet, also ist er ein sehr viel besserer Mensch als der Leser es gedacht hat, und wenn er nun eines neuen Verbrechens schuldig gesprochen wird, so ist es psychologisch für den Leser dieselbe Gegenwendung, als wenn der alte Verdacht

sich bestätigt hätte. Also auch hier Wendungen, die keine rechten Wendungen sind, falsche Fährten, die den Leser schliesslich zwar nicht genau dorthin führen, wohin er gelangen wollte, aber doch ihm die zutreffende Richtung weisen; eine Technik, die nicht mehr mit logischen, sondern nur noch mit psychologischen, assoziativen Wirkungen arbeitet. In dem Leser entsteht allmählich das Gefühl, dass aus beliebigen Prämissen alles Beliebige folgen kann, dass es von jedem gegebenen Punkte der Handlung zu jedem anderen einen Weg gibt. Die geisterhaften Wirkungen sind bei dieser Technik mehr belanglose Detaileffekte; entscheidend für die Wirkung des Ganzen ist das, was sie so überzeugend macht, die Sphäre des Seltsamen, Geisterhaften, die nicht nur einzelnen Szenen anhaftet, sondern die ganze Handlung umhüllt. Es ist eine Technik, die immer spannt und niemals löst, die immer enthüllt und doch niemals klärt. Endet eine Spannung, so schliesst sich fast automatisch schon eine weitere an. Die Aufklärung der Geheimnisse wird möglichst weit hinausgeschoben; entweder ist das, was der Leser als Aufklärung hört, falsch, oder — die Aufklärung kommt nicht zustande: ein Sterbender will enthüllen — dies Motiv ist schon bei Walpole zu finden (p. 131) — da übermannt ihn der Tod (SicR 7; sehr ähnlich MUd 516) oder die Enthüllung wird tropfen- und bruchstückweise gegeben (MUd 514—516) – alle die Fälle, wo die Aufklärung korrigiert und immer wieder korrigiert werden muss, sind ja Beispiele für diese Technik. Einen besonderen Trumpf spielt Mrs. Radcliffe schliesslich aus, wenn sie Dinge, die für den Gang der Handlung nicht sehr wesentlich sind, die aber doch eine Rolle gespielt haben, einfach unerklärt lässt: wie Schedoni es fertig gebracht hat, seinen Feind Nicola zu vergiften, das bleibt ein Geheimnis auch nach seinem Tode (It 712).

Es ist heutzutage nicht mehr nötig, das Übertriebene und Unkünstlerische dieser wüsten Handlungsführung hervorzuheben; es muss vielmehr daran erinnert werden,

dass sie literarhistorisch einen Fortschritt bedeutet. Das fortwährende Hin und Her der Komposition kommt doch schliesslich zu einem Ziele, das von Anfang an ins Auge gefasst ist, und wenn man daran denkt, welche Fülle von Handlung in diesen Romanen steckt, so wird man sagen müssen, das Ziel wird relativ früh erreicht. Mrs. Radcliffe ist sich bei all ihren Zickzacksprüngen sehr wohl der Notwendigkeit bewusst, zum Schlusse zu gelangen, und jede einzelne der kleinen Peripetien hat ihren bestimmten Platz im Laufe der Handlung. Konsequent wird alles vermieden, was die Handlung nicht fördert, alle blossen Kontrastszenen, Episoden, eingestreuten Erzählungen ohne bestimmtes Ziel. Die Handlung ist sehr reich, gewiss überreich, indem fast auf jeder Seite ein starker Effekt steht, aber ausserordentlich einheitlich, sehr viel geschlossener als bei irgend einem früheren Autor.

Und noch mehr. Wenn fast jedes Kapitel eine oder mehrere überraschende Peripetien enthält, so wird dadurch der Einzelszene eine Wichtigkeit zugemessen, die sie bei Fielding oder Smollett nicht besass. Dort fanden wir einige wenige, mit starken Effekten ausgestattete Einzelszenen — aber ein tiefer Eindruck wurde doch nur erzielt durch den ganzen Roman oder eine grössere Gruppe von Szenen. Mrs. Radcliffe dagegen strebt offenbar danach, jede Einzelszene möglichst wirksam auszugestalten. Sie hat keine Zeit für eine lange orientierende Einleitung: zwar in AthD, SicR, MUd haben wir noch eine ziemlich ausführliche Exposition; aber RFor und It beginnen sogleich in mediis rebus — ersterer Roman sogar in einem Gespräch — und gleich im ersten Kapitel erhalten wir gewöhnlich ein aufregendes Ereignis, das Geheimnis der Geschichte; und nunmehr strebt Mrs. Radcliffe deutlich danach, möglichst mit jeder einzelnen Szene starke Wirkungen zu erzielen: durch scharfe Wendungen, starke Überraschungen und — wie gleich noch zu zeigen sein wird — durch malerische Wirkungen (s. u.).[60] So wird ganz im Gegensatz zur älteren Technik, die nur durch

das Ganze wirken will, jeder Teil des Romans zu einem kleinen, reich ausgestatteten Ganzen für sich. Und das ist einer der entscheidendsten Wendepunkte in der Geschichte des Romans. Bisher strebte er in die Breite, jetzt geht er in die Tiefe, bisher suchte er zu wirken durch die Vielseitigkeit des Lebensbildes, das er entwarf — jetzt hat er die künstlerische Kraft gefunden, durch blosse Intensität der Schilderung etwas zu leisten. Dass ein Roman auch in all seinen kleinen Einzelszenen spannend und kunstvoll gebaut sein kann, das hat die Welt gelernt von Walpole und namentlich von Mrs. Radcliffe. So haben die Vielgescholtenen in der Geschichte der Literatur doch keine nur ephemere Rolle gespielt.

4.

Mit Mrs. Radcliffe teilt Lewis das Schicksal, verspottet und verachtet zu werden als Verfasser eines der schlimmsten Schauerromane der englischen Literatur. Aber auch er ist eine der literarisch bedeutsamen Erscheinungen des englischen Romans. In der Entwicklung der Handlungsführung ist er neben Fielding und Mrs. Radcliffe an erster Stelle zu nennen.

Die Technik von Lewis zeigt nur leichte Berührungspunkte mit der von Mrs. Radcliffe. Allerdings begegnen die Radcliffeschen Kunstmittel. Der Roman beginnt in mediis rebus ‘die Glocke hatte kaum fünf Minuten geläutet und schon war die Kirche gedrängt voll’; wir haben überraschende Wendungen; gelegentlich wird der Leser auf falsche Fährte geführt — während allerdings oft auch das Kommende sich stimmungsvoll vorbereitet (s. u.[61]) —: Lorenzo entflieht allem Anschein nach mit seiner Geliebten, und in Wahrheit ist seine Begleiterin ein Gespenst, der angebliche Mönch Rosario ist in Wahrheit ein Mädchen und schliesslich sogar ein Höllengeist — aber er macht von all diesen Mitteln einen sparsamen Gebrauch; sie begegnen ähnlich wie bei Fielding, nicht mit Radcliffescher Häufigkeit und Aufdringlichkeit. Wo bei ihm eine plötz-

liche Wendung eintritt, da bringt sie nicht wie bei Mrs. Radcliffe ein völlig neues Moment in die Geschichte, sondern sie erscheint nur als eine Hemmung, die den Leser wohl spannt aber nicht völlig überrascht, weil sie bis zu einem gewissen Grade vorauszusehen war. So ist z. B. das letzte Kapitel voll von hemmenden Wendungen, die die Handlung fördern (a) oder retardieren (b), besonders gegen Schluss: Ambrosio will sich den Höllengeistern verschreiben; er öffnet das Zauberbuch (a), kann aber in seiner Aufregung zunächst die Seite nicht finden (b). Mit manchen Unterbrechungen (b) liest er schliesslich die verhängnisvollen Worte (a) — Satan steht vor ihm (a). Der Böse verlangt seine Seele als Preis für seinen Dienst (a); Ambrosio weigert sich, bietet tausend Jahre der Knechtschaft (b); er taucht die Feder in sein Blut (a), aber er wirft sie doch wieder fort, der Satan verschwindet (b). — Die Glocke ertönt, die seine Todesstunde ankündigt; er beschwört den Satan von neuem (a). Er soll den Pakt unterzeichnen; er zögert (b) — man hört auf dem Gang die Schergen sich nahen. Er nimmt die Feder (a) und lässt sie wieder fallen (b); da hört er, wie der Riegel der äusseren Tür zurückgeschoben wird; er unterschreibt (a). Noch eine kurze Hemmung, der Böse verlangt, dass Ambrosio Gott und seinen Sohn mündlich verleugnet und sich zu seinem Diener bekennt; die letzte Kette fällt von der Tür des Gefängnisses — er gehorcht und der Satan entführt ihn (III 184—92). — Diese Szene ist genau so wechselvoll wie irgend eine bei Mrs. Radcliffe; aber bei allem Wechsel klar und entschieden, darum mehr spannend als aufregend, da keine neuen Momente fortwährend auf den Leser eindringen, sondern nur die natürlichen Hemmungen sich in aller Stärke hervordrängen, und trotzdem die Handlung machtvoll zum Ende fortschreitet. Gelegentlich weiss Lewis auch aus einer solchen Hemmung eine mächtige Steigerung zu entwickeln: Ambrosio hat sich voll böser Absichten zu Antonia geschlichen; das unschuldige Mädchen ist ganz in seiner Gewalt; da kommt

eine plötzliche Unterbrechung: Elvira, ihre Mutter, überrascht ihn, und nun wird aus dem scheinbaren Hindernis ein starkes neues Moment in des Mönches Sündengeschichte: er weiss sich nicht anders zu helfen, als dass er die Mutter erwürgt (II, cap. VIII).

Das letzte Beispiel ist besonders charakteristisch für Lewis' Komposition. Nichts kann den Weg des Schicksals aufhalten, selbst nicht die Mutter, die ihr Kind aus den Armen des Bösewichts reisst. Und so ist es überall: neben dem unruhigen Hin und Her, das durch stets neue Hindernisse immer neue Spannungen schafft, haben wir eine eiserne Konsequenz, die über alle Hindernisse hinweg dem tragischen Ziele zuschreitet. Sowie die ersten sinnlichen Gedanken (die Ekstase vor dem Marienbild I 49, der lüsterne Traum 87) im Herzen des Asketen auftauchen, ist er verloren. Die Verführerin Matilda tritt in sein Leben. Er will sie von sich wegstossen, da wird sie zu seiner Lebensretterin (I 92, 115), nun ist er an sie gefesselt durch Bande der Dankbarkeit; er muss zustimmen, wenn sie ihr Leben bewahren will durch das einzige Mittel, das es noch gibt, die Hülfe der Hölle (I 116). Sie entfesselt die Furien der Sinnlichkeit und macht ihn zum Abtrünnigen (I 119), und nun begehrt er mit gleicher sinnlicher Lust ein anderes Mädchen, die schöne Antonia. Um sie zu erlangen, gebraucht er die höllische Wünschelrute (II 150), er wird von Elvira überrascht, und nun gibt es nur einen Weg, das Geheimnis zu bewahren, Mord (II 156); und als er Antonia endlich in seiner Gewalt hat, da nahen schon die Rächer; auch hier nur ein Ausweg, ein zweiter Mord (III 125), und schliesslich ist die letzte Konsequenz der Teufelspakt. Das ist eine machtvolle Steigerung, die um so imponierender wirkt, als sie jederzeit klar zu übersehen ist, weil nicht ein Wirrwarr von allerhand Nebenereignissen wie bei Mrs. Radcliffe die Eindrücke zerstört. Die Einzelszene tritt auch bei dieser Art der Komposition scharf hervor wie bei Lewis' Vorgängerin, nur in völlig anderer Weise. Dort sollte die

Einzelszene spannen, indem möglichst viele Peripetien in ihr angebracht wurden, sie sollte wirken durch Vielheit der Eindrücke, hier wirkt sie, weil sie ein einheitliches Ganze ist, eine kleine, spannend gehaltene Erzählung, aber auch ein klar heraustretender Teil des Ganzen. Am Schluss des I. Kapitels sind die Hauptcharaktere vorgeführt und die Fäden geschürzt. Am Schluss des II. ist das Verhältnis zwischen Ambrosio und Matilda angebahnt [nun folgt die störende Unterbrechung durch die Agnesgeschichte cap. III—V], im VI. die Verführung, im VII. die erste Beschwörung und der erste Versuch gegen Antonia, im VIII. der Mord, im IX. das Schlafmittel [im X. die Agnesgeschichte], im XI. Verbrechen und Verhaftung, im XII. Teufelspakt und Katastrophe. Jede einzelne Szene ist interessant an sich und für das Ganze bedeutsam; es ist dieselbe Ausbildung des einzelnen Momentes, aber doch anders als bei Mrs. Radcliffe. Bei Lewis Vorwärtsschreiten in deutlich geschiedenen Etappen, mit immer wieder sich auftürmenden Hindernissen, die überwunden werden müssen, bei seiner Vorgängerin ein Vorwärtstasten durch einen Wust von immer neuen Momenten, die nicht hemmen, sondern nur verwirren, bei Lewis Klarheit, bei Mrs. Radcliffe Nebelatmosphäre. Sodann noch ein weiterer bedeutsamer Unterschied: bei ihr ein gnädiges Schicksal, das trotz aller Hindernisse doch alles zum Besten lenkt, bei Lewis schaurige Tragik. Und das ist schliesslich auch nicht mehr die Fieldingsche Technik, auf der die Kunst Mrs. Radcliffes beruhte. Wir fanden überhaupt bei Lewis sehr viel weniger Übereinstimmungen mit Fielding als bei Mrs. Radcliffe. So auch hier, am Ende der Handlung, kein letztes Hindernis. Im Gegenteil: zwar ein stark betonter Schluss, aber doch in ganz origineller Art: eine fürchterliche Schlussüberraschung: ehe der Teufel sein Opfer zerschmettert, enthüllt er ihm erst noch die ganze Scheusslichkeit seiner Verbrechen: nicht nur Gewalttat und Mord, sondern auch Blutschande und Schwester- und Muttermord hat er auf dem Gewissen,

und der Pakt, der ihm seine Seele gekostet hat, war unnütz; als er ihn unterschrieb, weil er schon den Henker am Schloss der Zelle rütteln hörte, da stand nicht der Tod vor seiner Tür, sondern die Begnadigung (III 196). Also kein kleines Hemmnis des Glücks, sondern die höchste tragische Wirkung steht am Schluss des Romans. Das ist nicht Fieldings Technik.

Bis zu einem gewissen Grade war für Lewis die Führung der Handlung vorgezeichnet durch seine Quelle, die Erzählung vom Santon Barsisa im Guardian (Nr. 148) mit ihrer starken Konsequenz tragischer Steigerung vom Anfang bis zum schrecklichen Schluss. Aber ohne weiteres fiel damit seine Erzählung in die Linie, die ausging von dem Autor, der es bisher am grossartigsten verstanden hatte, ein tragisches Motiv zu gestalten, Richardson. Auch bei Richardson das unentrinnbare Schicksal, das Clarissa in den Abgrund reisst wie hier Antonia. Auch dort die logische Konsequenz, die über alle Hindernisse hinweg zum Ziele schreitet. Auch dort die falsche Fährte, die plötzlichen Wendungen (s. o. S. 73), aber ganz wie bei Lewis nicht um wesentlich neue Momente in die Handlung zu bringen, sondern nur um das Unausbleibliche immer wieder stark zu retardieren. Und die Detaillierung der letzten grossen Szene, die aus der einen Tatsache des Teufelspaktes lauter kleine Einzelhandlungen gewinnt, ist ganz Richardsons Technik. Dass sie sich auch sonst fühlbar macht, in den Charakteren, in der Charakteristik, haben wir ja gesehen (S. 299, 303).

Ich brauche aber kaum anzudeuten, welchen gewaltigen Fortschritt die Führung der Handlung gegenüber Richardson gemacht hat. Statt einer alle Einzelwirkungen vernichtenden Breite eine Knappheit, die erst herausbringt, was bei Richardson in Formlosigkeit untergegangen war: die logische Klarheit und tragische Wucht der Handlung. Auch Lewis kennt eingehende psychologische Auseinandersetzungen, die fast regelmässig die Pausen zwischen den einzelnen Höhepunkten füllen; aber sie zer-

stören die Handlung nicht. Schon Richardson bereitete seine Wirkungen sorgsam vor (s. o. S. 75 f.); dasselbe tut Lewis — aber er erreicht sein Ziel, weil der vorbereitende Eindruck wirklich in des Lesers Gedächtnis haften bleibt, nicht durch die Flut des Nebensächlichen wieder weggeschwemmt wird. Im ersten Kapitel ein prophetischer Traum der Heldin (I 34 f.) und die seltsam bedeutungsvolle Prophezeihung einer Zigeunerin (I 45), zur Erhöhung des Effektes noch in Verse gekleidet; kurz vor ihrem Tode verkündet eine Geistererscheinung — die gemordete Mutter — ihr den baldigen Tod (III 19). Und den Schluss des Ganzen, dass Ambrosio seine Seele dem Teufel verschreiben wird, sieht der Leser spätestens zu Beginn des dritten Bandes voraus. Vielleicht schon zu Anfang des zweiten, wo Matilda die Geister beschwört, wo sie aber dem Mönch ihre Geheimnisse nicht verrät, weil er noch nicht stark genug ist, das Gewaltige zu vernehmen (II 60). Bei der zweiten Beschwörungsszene verkündet sie ihm jedoch, dass die Geister nur dann ihm dienstbar sein werden, wenn er selbst sie ruft (II 121), und zu Beginn des dritten Bandes wird es klar, dass Ambrosio zwar jetzt noch den Gedanken an übernatürliche Hilfe verwirft (III 3, 180), aber das Netz ist zusammengezogen und er kann nicht mehr entfliehen. Erst Lewis setzt wirklich in die Tat um, was Richardson nur erstrebt.

Woher dieser Fortschritt? Zunächst beruht er darauf, dass Lewis sich der Fesseln der Brieftechnik entledigt hat; damit ist automatisch gegeben eine grössere Knappheit der Erzählung. Wenn daneben noch an besondere Vorbilder zu denken ist, so kommen nur in Betracht Walpole und Mrs. Radcliffe, deren effektvolle Komposition ihn das Wertlegen auf die Einzelszene gelehrt haben kann, wodurch dann ohne weiteres Richardsons Breite sich zu wirkungsvoller Knappheit kondensieren musste.

Damit ist aber ein grosser Fortschritt erzielt. Der englische Roman, der auch bei Defoe und Richardson noch jeder künstlerischen Formung entbehrte, hat sich

nunmehr zur Kunstform entwickelt. Die Einzelszene ist eine kleine spannende Einheit geworden, das haben auf den Spuren Fieldings Walpole und Mrs. Radcliffe erreicht; Lewis behält diesen Fortschritt bei und fügt gleichzeitig als Schüler Richardsons die künstlerische Gestaltung des Ganzen hinzu. Auch er ist also trotz all seiner Schwächen eine wichtige Persönlichkeit in der Geschichte der englischen Erzählungskunst.

Die geringe künstlerische Wertung von Lewis' Roman beruht zum grossen Teil auf der eingeschachtelten Geschichte von der blutenden Nonne. Auch wenn wir nur auf die Führung der Handlung sehen, steht sie tief unter der sonstigen Leistung des Verfassers. Sie ist eingeschoben zwar als einzige, aber doch überaus fatale Unterbrechung der Hauptfabel, eingekleidet als Vorgeschichte Don Raymonds (cap. III, IV), die ihn zur Bekanntschaft mit Agnes geführt hat. Schon dieser Anfang verrät ältere Technik: so bringen die alten Erzähler des Abenteuerromans von Kirkman und Head an bis zu Smollett Nebenhandlungen vor. Und auch weiter läuft die Agnesgeschichte lange Zeit neben der Ambrosio-Matilda-Antoniageschichte einher, mit ihr verbunden nur durch das recht äusserliche Mittel, dass Agnes die Schwester des edlen Liebhabers von Antonia (Lorenzo) ist, und ihr Retter (Raymond) sein Freund; ähnlich hatte Smollett im CF zwei Geschichten aneinandergekoppelt. Und auch sonst steht die Technik der zweiten Geschichte wenigstens zu Anfang (cap. III, IV) in starkem Gegensatz zu Lewis' sonstiger Praxis: sie ist so salopp wie nur möglich: in die von Raymond erzählte Vorgeschichte wird weiter eingeschachtelt eine andere (I, cap. III, S. 163 ff.) — das ist schon nicht mehr Smolletts Art, sondern direkt Technik des heroisch-galanten Romans; und die weiteren Ereignisse des Kapitels — Fluchtversuch, der sogleich vereitelt wird; wirkliche Flucht, die glückt; nur ist es nicht die Geliebte, die mit dem Helden entflieht, sondern jemand anders (ein Gespenst) —

mit ihren starken plötzlichen Wendungen und Gegenwendungen, die stets neue Momente hineinbringen, sind ganz in Mrs. Radcliffes Art erzählt Abgesehen von diesen beiden recht unvollkommenen Kapiteln hat es dann aber Lewis doch verstanden, die beiden unzusammenhängenden Geschichten gelegentlich in effektvolle Berührung zu bringen. Nicht nur stehen die beiden Handlungen dauernd in örtlichem Zusammenhang, sondern Agnes' Fehltritt, den Ambrosio so grausam straft, wird zum mächtig kontrastierenden Auftakt seiner eigenen Schuld (cap. II); er wird allmählich mitschuldig an ihrem Geschick, indem er unter dem Zwang des Bösen alle milderen Regungen niederkämpfen muss (II 44 ff.); die Agnesgeschichte greift bedeutsam und Stimmung schaffend in die Ambrosiohandlung ein (ebd., ferner II 90 ff., 116), sie führt ferner zur Entdeckung Ambrosios und somit zur schlimmsten Schuld, der Ermordung seines Opfers. So zeigt Lewis also doch, dass er imstande ist, die Unvollkommenheit der ursprünglichen Anlage durch geschicktes Fortspinnen der Handlung zum grossen Teil wieder zu beseitigen.

## IV.

Es gehört mit zu den wesentlichsten Punkten der neuen sensationellen Romantechnik, dass sie durchweg arbeitet mit objektivem Vortrag. Sie will schauerliche, seltsame, unheimlich spannende Wirkungen erzielen; es ist klar, dass jede deutliche Einmischung der Subjektivität des Autors dabei nur schaden kann. So sind denn auch die subjektiven Elemente nur ganz gering. Sie bestehen in psychologischer Analyse, die namentlich bei Lewis stark hervortritt, und einfachen Regiebemerkungen, die besonders Mrs. Radcliffe zu Anfang (212, 346, 355, 356) und Schluss (356) der Kapitel liebt. Auch die Erzählungspausen sind entweder kaum betont — so bei Walpole, Clara Reeve, Lewis — oder sie bringen bei Mrs. Radcliffe nur kleine Wirkungen, objektiver, nur selten leicht subjektiver Art. Zu Beginn des Kapitels steht eine Ortsangabe

(277, 598) oder eine Angabe der Zeit (55, 110, 115 u. ö.), verbunden mit einem kurzen Naturbild (35); am Schluss eine stärkere Pointe leicht humoristischer (715, 717), oder pathetischer Art (120, 454; auch Walp. 92, cap. II; Lewis I 119, II 158); oder die Erzählung bricht ab, nachdem sie den Schauplatz erreicht hat, der im nächsten Kapitel wichtig wird (82), sie endet mit einer kurzen psychologischen Analyse (639) — auch mit einem allgemeinen Satz (170), einem Zitat (438), einem eingeschobenen Gedicht (300, 304, 433, 512). Sonst wird die natürliche Gliederung der Handlung zu einem Einschnitt benutzt: das Kapitel schliesst, wenn die Szene ihr Ende gefunden hat (690), die Heldin zur Ruhe geht oder einschläft (377, 423, 444; Lewis II 89); es beginnt gern mit dem Erwachen oder dem nächsten Morgen überhaupt (382, 384, 391 u. ö.; Lewis III 168). Neu ist Mrs. Radcliffes Verfahren, die Kapitelanfänge mit Mottos zu schmücken — seit RFor — die für das nun Folgende die Stimmung vorbereiten helfen oder wenigstens helfen sollen; Lewis hat diese Einzelheit ihrer Technik nachgeahmt.[62])

Die objektiven Wirkungen des Sensationsromans sind nun aber meist anderer Art als wir sie bisher kennen gelernt haben. Keine irgendwie wesentliche Rolle spielt das Detail. Die Erzählung drängt viel zu rasch vorwärts, als dass für die liebevolle Beachtung des Einzelnen viel Zeit übrig bliebe, ausser wo sie einmal zu schauerlichem Effekt wesentlich wird (s. u.)[63]); der Vortrag steht unter dem Einfluss der Handlungsführung. So bleibt für objektive Erzählungskünste nur wenig übrig, und bei Walpole und Clara Reeve ist in der Tat auch kaum etwas zu berichten. Mrs. Radcliffe und Lewis dagegen suchen die Handlungsführung dadurch wirksam zu unterstützen, dass sie grosse Momente wirksam vorbereiten und hervorheben. Das geschieht nun zunächst durch die einfacheren, verhältnismässig groben Effekte der Prophezeihung und Warnung: bei Walpole ein Orakel (16), bei Lewis eine Zigeunerin (I 45), der Geist der Mutter (III 19), der

vordeutende Traum (I 30 ff.; ähnlich der enthüllende Traum OEB 15, 49, Radcl. 119); dann verwendet Lewis die seltsame Ahnung: als Antonia von der Mutter Abschied nimmt, da überkommt sie ein unerträgliches Angstgefühl, als sei es das letzte Mal, und ebenso werden bei Mrs. Radcliffe die Totgeweihten (St. Aubert) oder die Verfolgten von seltsamen Ahnungen gequält. Feinere Mittel sind es, wenn zur Vorbereitung eines Höhepunktes der Handlung (Schedoni wird entlarvt und stirbt) die Umrahmung benutzt wird: auf den Leser dringen ein alle Schrecken der Inquisition: geheimnisvolle unterirdische Gemächer, nasse Gewölbe, dumpf zuschlagende Türen, schwirrende Fledermäuse, vermummte Richter, verschleierte Nischen, dunkelrot brennende Fackeln, ein Mensch, der scheinbar überall anwesend ist und alles gehört hat (It cap. XVII, XXVI—XXIX). Vor einer grossen Szene steht ein stimmungsvolles Lied (Radcl. 33, 45, 106 u. ö., Lewis I 64, 98). Oder sie wird, allerdings seltener, gehoben durch malerische Wirkungen: das erwachende Mädchen erblickt über sich das bleiche Gesicht des Mörders vom Lampenschein erleuchtet — welch malerischer Kontrast! (It 636). Oder: in dunkler Höhle das goldgerahmte Heiligenbild, Blumen und unzählige Kerzen umher. Davor knieende Pilger, Orgeltöne, Gesang; dann (allerdings nach einer störenden Pause) ein Zug der Nonnen zum feierlichen Gottesdienst (It 583 f.); aus dem Monk sind zu nennen: die schauerliche Beschreibung des Teufels (III 185) und die Geisterbeschwörung (II 117 ff.). Hierher gehören schliesslich die ganz hervorragend wirkungsvollen Naturbilder Mrs. Radcliffes, von denen gleich die Rede sein wird.

Ausserdem aber wird mit grosser Geschicklichkeit verwertet ein objektiver Effekt der alten Schule, das Spielen mit historischer Wirklichkeit, das wir von Nashe, Defoe, Fielding und Smollett her kennen (s. o. S. 51, 131, 190), das aber zum mindesten bei den beiden letzteren kaum je einen Leser getäuscht hat. Walpole dagegen redet ganz ernsthaft von einem italienischen Manuskript,

das er ins Englische übersetzt habe. Das ist mehr als alte Technik des Abenteuer- oder des heroisch-galanten Romans (vgl. S. 295 f.). Denn weitläufig beschreibt er seinen Fund, untersucht seine Entstehungszeit, den Zweck des Autors, nimmt Gelegenheit, die Geschichte zu kritisieren und stellt eine Ausgabe des Originals in Aussicht. — Das geschieht 1764; in ähnlicher Weise hatte Macpherson in den Jahren 1760—63 seine Ossianfragmente eingeführt. Clara Reeve arbeitet mit derselben Annahme: geschickt verwendet sie Fieldings alten Scherz von einer Lücke im Manuskript (s o. S. 131), um abzubrechen, wo es ihr gut dünkt, und auch einmal einen neuen Abschnitt mitten in einem Gespräch beginnen zu lassen (31). Mrs. Radcliffe erfindet zur Quelle noch eine besondere Eingangsgeschichte: in den Ruinen des Schlosses Mazzini sinnt die Verfasserin über die Vergänglichkeit der Welt, da trifft sie einen Mönch, der ihr die Geschichte des Hauses in einem alten Manuskript zugänglich macht. Ähnliche Technik hatte schon einige Zeit früher Mackenzie angewandt (Man of Feeling 1771, Man of the World 1773). Und im Italian ist diese Prologerzählung geschickt erweitert zu einer überaus effektvollen präludierenden Eingangsszene. Die Hauptthemata des folgenden Romans — wilde Leidenschaftlichkeit, Mord, Bigotterie — werden angeschlagen, eine Figur tritt auf, die in Gestalt und Schicksal der Hauptperson des Romans, Schedoni, analog ist, und die Szene spielt an einer Örtlichkeit, die auch für die Hauptgeschichte bedeutsam wird.

## V.

### 1.

Die starke Betonung der historischen Wahrheit hat natürlich in erster Linie den Zweck, die fürchterlichen Mirakel glaubhaft erscheinen zu lassen, von denen der Autor berichten will. Sie verschleiert aber gleichzeitig geschickt eine Abkehr von der üblichen Darstellungsart, die literarisch bedeutsam ist. Die Sensationsromane sind

weder didaktisch in Richardsons, noch satirisch in Fieldings Art. Sie sind vorgedrungen zur rein künstlerischen Erfassung der Lebensereignisse, eine weitere bedeutungsvolle Neuerung dieser vielverkannten Gattung. Freilich bedarf diese Behauptung zunächst einiger Einschränkungen. Der Fortschritt ist nicht ganz der neuen Gattung zuzuschreiben, und er ist ausserdem in ihr auch nicht völlig vollzogen. Wir haben ihn bereits festgestellt bei Laurence Sterne. Aber der Autor des Tristram Shandy hatte die Entwicklung des Romans doch auf ein Nebengeleis geschoben, das für die Zukunft nicht recht in Betracht kommt, und wenn er starke künstlerische Wirkungen ohne die traditionellen Nebeneffekte gibt, so war er doch weit davon entfernt, die Dinge durch sich selbst wirken zu lassen. So ist es denn doch der Sensationsroman, der den grossen Fortschritt zur rein künstlerischen Freude am anziehenden Gegenstand bewerkstelligt hat. Im Gruseln hat der Mensch des 18. Jahrhunderts die Didaxis verlernt. Das ist ein Fortschritt, wenn er auch nur zaghaft zurückgelegt wird. Die Autoren der neuen Schule fühlen den Mangel einer didaktischen Tendenz, wenn nicht als einen Fehler, so doch zum mindesten als etwas, das ihnen beim Publikum schaden wird, und Walpole bemüht sich deutlich, diesen Mangel seiner Quelle zur Last zu legen (S. 10). Daher denn auch der krampfhafte Versuch, den morallosen Geschichten ein didaktisches Mäntelchen umzuhängen: die Sünden der Väter werden heimgesucht an den Kindern — das ist angeblich die (den Autor nicht ganz befriedigende) Moral des Castle of Otranto; aber bezeichnend genug, nur im Vorwort (S. 10) wird sie mitgeteilt, nicht in dem Roman selbst. Mrs. Radcliffe kann sich nicht enthalten, den Mysteries of Udolpho einen kleinen spiessbürgerlich-moralischen Schluss anzufügen: die Tugend wird schliesslich doch glücklich — das hat angeblich ihre Geschichte gelehrt. Und Lewis zieht am Ende des Monk eine ganz spezielle Moral aus der Agnesgeschichte: 'edle, tugendhafte Dame, geh nicht hochmütig vorbei an der

Gefallenen!' Aber trotz dieser kleinen lehrhaften Flitter ist es doch ein Fortschritt, dass keine einzige Person all dieser Romane Tugend predigt. Auch Satire tritt nur ganz sporadisch hervor: Mrs. Radcliffe kontrastiert einmal einen unwissenden Chirurgus mit einem vernünftigen Arzt (146 ff.) — aber irgendwie wesentlich ist die satirische Wirkung nirgends.

2.

Es bleibt also doch dabei, dass hier, gewissermassen entschuldigt durch die Pflicht des historischen Berichterstatters, eine Darstellung des Lebens zur Geltung kommt, die weder bessern möchte noch tadeln, sondern das Leben nur anschauen und reproduzieren will, und zwar gerade die Seiten des Lebens, die frühere Kunst vernachlässigt hatte, das Pathos und die Tragik (s. o. S. 145). Gewiss, es fehlte auch vorher nicht an Pathos im Roman. Im Abenteuerroman, bei Fielding und namentlich Smollett (S. 145, 200), tritt es wenigstens sporadisch auf. Aber die eigentlichen pathetischen Effekte der Gattung, Räuberszenen, Verfolgung, Flucht, gewaltsame Liebe, Tod, die pathetischen Gemütszustände (Trennung von der Geliebten, Wiederfinden, Enttäuschung) sind hier doch — mit ganz geringen Ausnahmen bei Smollett (S. 200) — nur als Spannungseffekte ausgenutzt; ihr pathetischer Gehalt wird nicht recht herausgehoben. Und Richardsons Clarissa ist wohl ein pathetischer Roman voll gewaltigen tragischen Wirkungen; aber die Tragik war doch noch nicht selbständig geworden. Sie ist Mittel zu dem höheren Zwecke der Didaxis und wird durch dies Hauptziel immer wieder in den Hintergrund gedrängt. Und im Vicar of Wakefield ist die Didaxis zwar weniger aufdringlich, aber die Tragik beherrscht doch nur wenige Szenen, und stark tritt neben dem Pathos der Charakterhumor in den Vordergrund.

Der grosse Fortschritt der neuen Schule besteht nun darin, dass das Pathos, das bisher nur gelegentliche Seitenwirkung gewesen oder an die Didaxis gebunden

war, selbständig das ganze Kunstwerk beherrscht. (Wir werden sehen, dass gleichzeitig im sozialen Roman sich dieselbe Entwicklung geltend macht.) Komik wagt sich daneben nur in wenigen Dienerszenen hervor (Bianca C Otr, cap. II Anfang; Peter R For 96; M Ud 327 ff.; Leonella Monk I 23 ff.) und ist von der leichtesten Art; sie soll nur gelegentlich dem Leser eine kleine Ruhepause gönnen; sonst erfüllt das Pathos den ganzen Roman, nur mit tragischen, gewaltsamen Ereignissen und Stimmungen sucht die neue Schule zu wirken. Das Pathos ist zur gleichberechtigten künstlerischen Ausdrucksform geworden.

Dieser extensiven Leistung entspricht nun allerdings nicht eine stärkere Intensität der pathetischen Schilderung. Bei Walpole, bei Clara Reeve und Ann Radcliffe konzentriert sich das Interesse ganz überwiegend, wenn nicht ausschliesslich, auf die Geschehnisse an sich, nicht auf die psychologischen Erlebnisse; das ist Schule Fieldings. Sie alle schildern aufregende Ereignisse, haben aber trotz gelegentlicher psychologischer Analysen relativ wenig übrig für die Stimmungen der Menschen. Eigentliche Tragik wird gemieden; der Schlusseffekt des Romans ist stets freundlich. Und wo sie das innere Pathos einer Situation beschreiben, sind es fast immer dieselben eintönigen Erlebnisse: Angst vor Verfolgern, Angst vor Geistern, und die Schilderung geht selten über das Konventionelle hinaus. Es ist schon eine Ausnahme, wenn Mrs. Radcliffe einmal eingehend das aus Hass und Liebe gemischte Gefühl schildert, mit dem Mazzini sich seiner Gemahlin naht, die er zum Lohn für ihre Untreue vergiften will: als er sie zum letzten Male anschaut, wird er fast seinem Vorsatze untreu, so stark arbeitet doch noch die leidenschaftliche Liebe in seinem Herzen gegen den Hass — da derartige Szenen widerstreitender Leidenschaft bei Mrs. Radcliffe sonst nicht üblich sind, dürfen wir hier vielleicht die Einwirkung von Shakespeares Othello vermuten (SicR 70 f.). Eine ähnliche Situation findet sich dann wieder im Italian (631), wo die unschuldige Schönheit des Opfers den Mörder

irre macht. Überhaupt sind Montoni und Schedoni die beiden einzigen Gestalten Mrs. Radcliffes, bei denen ihre pathetische Psychologie etwas tiefer gräbt: bei ersterem wird eingehend geschildert seine Gewissensangst: er hört geheimnisvolle Töne im Brausen des Windes, allerhand Gestalten quälen ihn; er kann die Einsamkeit nicht ertragen, er wird ohnmächtig, und als er sich wieder erholt, da versagen seine Beine den Dienst (71); als Schedoni in seinem Opfer die eigene Tochter erkennt, da steht er einen Augenblick bewegungslos, mühsam keucht sein Atem, der kalte Schweiss steht auf seiner Stirn; und als Ellena erwacht, da schaut sie in ein entsetztes Gesicht, vor dem sie unwillkürlich zusammenfährt (636).

Solche Stellen sind aber auch bei Mrs. Radcliffe die Ausnahme. Einen wesentlichen Fortschritt bedeutet allein Lewis. Er allein hat, wenn auch seine Charakterzeichnung nicht tief geht, stärkeres Interesse für die Ereignisse des Innenlebens als für die spannende äussere Handlung; er allein gehört stärker zu Richardsons Gruppe als zur Entwicklungsreihe, die von Defoe und Fielding ausgeht. Er allein wagt einen tragischen Abschluss der Geschichte. Er notiert psychologische Fakta, die nicht ganz alltäglich sind: die Düsterkeit des Gewölbes, in dem Ambrosio sein Opfer gefangen hält, das Stillschweigen ringsum und der Widerstand, den er erwartet, erhöhen nur seine sinnliche Begierde (III 109). Er beobachtet die Ernüchterung des Verbrechers nach der Tat: als Ambrosio Elvira gemordet hat, da denkt er nicht daran, die Gelegenheit zu benutzen und seine Absichten auf die schutzlose Antonia auszuführen, es ekelt ihn beim blossen Gedanken an das Weib, um dessentwillen er zum Mörder geworden ist (II 157) und nicht anders ist es, als er sich später ganz am Ziel seiner Wünsche sieht und die Tat getan ist — mit Blicken voller Hass schaut er auf sein Opfer (III 114), und die gleiche Ernüchterung hat er vorher gegenüber Matilda gefühlt (II 61). Überhaupt finden wir hier zum ersten Male eine Darstellung sexueller Leidenschaften. Gut

bemerkt ist die erotische Beimischung in Ambrosios Marienkultus schon zu einer Zeit, wo er seinem Mönchsgelübde noch treu war (I 49), der jähe Ausbruch von Sinnlichkeit beim Anblick weiblicher Reize (I 84, 101 ff.), der in seinen Träumen noch nachwirkt (I 87) und mit einem Male alle Schranken des Gewissens durchbricht (II 112). Aber auch die Angstzustände des verurteilten Mönches sind mit einer Intensität geschildert, die auch in der Montoniszene bei Mrs. Radcliffe nicht erreicht war: das dumpfe Grübeln über die Frage des Lebens nach dem Tode, die Angst vor dem Schlaf, der quälendere Bilder bringt als das Wachen, das Starren in die Finsternis, das in einem dumpfen idiotischen Dämmerzustand endet (III 174 ff.).

Dies Interesse für seltsame sinnliche und schauerliche psychologische Eigenheiten führt weiter dazu, dass Lewis mit besonderer Vorliebe sinnliche und grässliche Effekte ausmalt; auch das ist neu im Roman. Als Matilda ihren Busen entblösst, da spielen die Mondstrahlen auf ihrem weissen Körper, und der Mönch kann sich nicht abwenden von dem verführerischen Anblick (I 84); in der Badeszene (II 112) muss ein Vöglein, das im Busen des Mädchens spielt, einen wollüstigen Nebeneffekt in die Erzählung bringen; bei der Verführungsgeschichte (I 118) ist es die Umrahmung: Stille der Nacht, eine einsame Lampe erfüllt das Zimmer mit geheimnisvollem Licht; nichts ist zu hören als Matildas melodische Stimme; ihr Haupt ruht wollüstig auf seiner Brust usw. (I 118). — Neben den sinnlichen Effekten die grässlichen: als Elvira getötet wird, da erspart Lewis uns nicht das Zittern und Zappeln des Opfers, das fürchterliche Schwarz des gewürgten Hauptes (II 157).

Eine weitere besondere Abart dieser pathetischen Wirkungen soll im Folgenden genauer besprochen werden.

### 3.

Gemeinsam ist der ganzen Schule das Interesse für die Geisterwelt mit ihrem Schrecken, und hierin hat

man naturgemäss von altersher ihr charakteristisches Merkmal gesehen. Deutlich zeigt sich dabei die Verschiedenheit der einzelnen Autoren, und auch hier steht Lewis künstlerisch am höchsten.

Bei Walpole arbeitet der Geisterapparat mit geradezu brutalen Mitteln, die in ihrer Häufigkeit lächerlich wirken: ein Helm fällt vom Himmel (17), der bis dahin zu einer Statue gehört hat (21), und der nunmehr gelegentlich zur Vordeutung grosser Ereignisse die Federn sträubt (30, 92, 93). Eine Riesenhand — sie beruht auf einem Traum, der zu dem ganzen Roman den Anstoss gab (Letters VI 105) — liegt plötzlich auf der Treppe (171), ein Ahnenbild seufzt laut auf und beginnt zu wandeln (30), ein Skelett in einer Mönchskutte betet inständig an einem Altar (175) und plötzlich stürzt ein Teil des Schlosses zusammen, um einem Geist Platz zu machen, der unter Donner und Blitz erscheint und dann gen Himmel fährt (186 ff.). Diese Art des Geisterspukes hat mit den populären Vorstellungen von der vierten Dimension nichts zu tun. Wohl aber finden sich Analogien dazu im heroisch-galanten Roman. Dort gibt es Zauberinnen — Urganda, Melia, Zirfea —, die so ziemlich alles vermögen (Dunlop 152, 155), verzauberte Menschen (ebd. 162, 173), Zaubervögel (157, 163), Drachen (158, 173), auch verzauberte Schlösser (155, 164, 168). Wenn Walpoles wüste Spukgeschichten literarische Vorbilder haben, so dürften sie in dieser Gattung zu suchen sein, die ihm ja bei der Abfassung seines Romans nach eigenem Geständnis vorgeschwebt hat. Höchstwahrscheinlich aber ist seine eigene Leistung die wilde Häufung dieser Mirakel, bei der das Einzelne schliesslich gar keinen Eindruck mehr macht. Die Ereignisse der realen Welt werden bei ihm fortwährend durchbrochen durch Einmischung der irrealen: sie hat eine absolut sichere Existenz und es ist nichts überraschendes, wenn sie dem Menschen plötzlich fühlbar wird. Sie steht — damit lenkt er allerdings in die Bahnen des populären Volksglaubens ein — im Dienste einer höheren Macht.

die dem Guten schliesslich zum Siege verhilft, die Bösen schreckt und ihre Schandtaten enthüllt. Wichtig ist nun aber, dass Walpole trotz der Brutalität dieser Wirkungen doch ganz geschickt steigert und spannt. Neben den gewaltsamen überirdischen Ereignissen laufen kleinere seltsame Begebenheiten einher, die geisterhaft zu sein scheinen und es doch nicht sind und sofort oder wenigstens sehr bald ihre natürliche Aufklärung finden: Windstösse, die in den Gewölben heulen, Türen, die in ihren rostigen Angeln erzittern, Seufzer in unterirdischen Regionen, eine plötzlich im Winde erlöschende Lampe (33 ff., vgl. 40, 57); der Mondstrahl, der in höchster Gefahr eine geheimnisvolle Falltür zeigt (37). Diese kleinen spukartigen Ereignisse werden bald natürlich erklärt und erhöhen damit die Spannung; denn unwillkürlich erwartet der Leser, dass nun auch die anderen Wunder zwar vielleicht nicht eine natürliche Aufklärung finden, aber doch noch stark modifiziert werden, besonders da die fürchterlichsten Mirakel zuerst von törichten Dienern berichtet werden, die vielleicht nicht ganz zuverlässig sind (17, 48). Allerdings hat Walpole diese Spannungsmöglichkeiten nicht recht ausgenutzt.

Eine Art Fortschritt bedeutet Clara Reeve. Ihre Geistereffekte sind weniger häufig und weniger plump. Keine Riesenhelme und Riesenhände, sondern geheimnisvolle Lichter, geisterhaftes Stöhnen, aufspringende Türen, die aber so lange jedem Versuch, sie zu öffnen, widerstehen, bis der rechte Erbe gekommen ist, dem die Geisterwelt zum Siege verhilft (46 ff., 59, 80 ff., 148); dazu ein prophetischer, das Geheimnis enthüllender Traum (15, 49). Walpoles Magie lenkt deutlich in die Bahnen populären Geisterglaubens ein. Auch die Technik wird besser; die Geistereffekte werden vorbereitet. Das Zimmer, in dem die Geister sich zeigen, wird vorher beschrieben; es ist altertümlich und verfallen. Den Übergang zum Geisterhaften bildet ein Moment, das noch einigermassen natürlich zu erklären ist: beim Öffnen des geheimnisvollen Zimmers bläst ein Wind die Lampe aus.

Auf diesem Wege ist dann Mrs. Radcliffe weiter vorgeschritten: sie hat die Geistererscheinungen mit hervorragender Kunst vorbereitet, sie gänzlich von der Magie losgelöst und sie so auf doppelte Weise glaubhaft gemacht. Auch bei ihr entsprechen die Geistereffekte ganz den populären Anschauungen. Sie zeigen sich im unbewohnten Flügel eines Schlosses (Sic R), in unbewohnten Zimmern (MUd), in einem geheimnisvollen Gewölbe (It). Sie bestehen in sonderbaren Tönen und Geräuschen (252 u. oft), Stimmen (354), wandelnden Lichtern (5), verlöschenden Lampen (17), blau brennenden Flammen (330), zerspringenden Gläsern (364), sich seltsam bewegenden Bettdecken (465) oder blutigen Gewändern (565), zuschlagenden Türen (565); dann auch in bedeutsamen Träumen, die die Zukunft enthüllen (119). Ein altes Manuskript wird gefunden (126 ff.) ein Skelett (98) und rostige Waffen (122, ebs. OEB 60), ein verschleiertes Bild wird zum Entsetzen des Beschauers enthüllt (335), die Tapferen, die den Geist erwarten wollten, verschwinden auf geheimnisvolle Weise (479 ff.) oder sie lehnen mit düsterer Miene jede Aufklärung ab (481 ff.). Man könnte diese Liste ins Unendliche vermehren. Denn all diese Effekte stammen nur scheinbar aus der vierten Dimension, und so ist schwer eine Grenze zu ziehen zwischen diesen Erscheinungen, die offenbar geisterhaft wirken sollen und anderen, wie plötzlichem, unvermuteten Auftreten und Verschwinden von Personen, Türenklappen, Windstössen, Geräuschen und Stimmen, die sich ohne weiteres in den Zusammenhang der Geschichte einfügen, aber einen besonders empfänglichen Leser doch vielleicht in abergläubische Angst versetzen können.

Die geisterhaften Wirkungen werden regelmässig sorgsam vorbereitet und mit bedeutsamer Steigerung vorgeführt; auch der beliebte Kompositionseffekt, die Täuschung des Lesers, spielt dabei eine Rolle. In der Nacht oder am Abend schwirren die geheimnisvollen Lichter um Mazzinis Schloss, entsetzt sich Emily auf Udolpho vor dem schauerlichen verhüllten Bild; wenn

Montoni bei der Erzählung seiner Schicksale von geheimnisvollen Stimmen aus der Unterwelt geschreckt wird (354), so ist es ganz wie in Shakespeares Banquoszene (an die diese Stelle auffällig erinnert) das böse Gewissen des schuldbedeckten Tyrannen, das ihn erzittern lässt; auch bei Mrs. Radcliffe führen die seltsamen Erscheinungen, so sehr sie auch die Guten schrecken mögen, schliesslich doch zur Entlarvung der Bösen. In den Mysteries of Udolpho wird zudem das Gespensterschloss gleich zu Anfang vorgeführt in schauerlich eindrucksvoller Dämmerstimmung, und das rohe Betragen des Bösewichtes Montoni, die stumme Angst seiner Gemahlin, die langen dunklen Gänge des Schlosses müssen den Leser erst in die nötige erwartungsvolle Gemütsverfassung bringen, bevor das erste seltsame Ereignis berichtet wird (325 ff.). Ferner verwertet Mrs. Radcliffe geschickt die Technik Walpoles, die jener kaum ausgebeutet hatte: sie steigert langsam und hemmt zugleich wieder durch schnelle natürliche Aufklärungen kleiner nebensächlicher Spukwirkungen, bevor sie zu ihren grossen Effekten kommt. In Mazzinis Schloss wird zuerst ein seltsames Licht gesehen (S. 5), dann eine merkwürdige Gestalt (6). In beiden Fällen wird vergebens nachgeforscht. Dann kommt das Bekenntnis eines sterbenden Dieners — der leider vor dem entscheidenden Worte stirbt (7), und nachdem es nunmehr trotz aller Hemmungen deutlich geworden ist, dass etwas hinter all diesen Erscheinungen steckt, erfolgt mit starker Steigerung eine dritte, breit geschilderte Untersuchung, die wieder ergebnislos verläuft (16 ff.), und eine vierte, bei der festgestellt wird, dass absolut nichts Geisterhaftes vorhanden ist (30 f.); aber der Leser, der genauer aufgepasst hat, bemerkt, dass die Nachforschungen vor einer Falltür Halt machen (31) — kurz, die Aufklärung verscheucht doch nicht alle Zweifel. Es ist genau dieselbe Technik, wie wir sie bei der Führung der Handlung beobachten konnten: ein fortwährendes Hin und Her, die Wahrscheinlichkeit geht bald nach dieser, bald nach jener Richtung, und schliesslich ist

gar nichts bewiesen (S. 309 ff.); — eine völlige Ratlosigkeit und Unsicherheit bemächtigt sich allmählich des Lesers und hierdurch wird der Boden für geisterhafte Effekte bereitet; in demselben Sinne wirkt das fortwährende Auftauchen neuer kleiner Geheimnisse, ehe noch die grossen ihre Aufklärung gefunden haben. Bevor die seltsamen Ereignisse auf Udolpho erzählt werden, muss die abergläubische Annette fortwährend schauerliche Geräusche hören (330, 331), da glaubt sie, dass die Lampe merkwürdig blau brennt (330), hat sie das Gefühl, als husche etwas an ihr vorüber (327); all das ist entweder nur törichte Angst oder wird sofort aufgeklärt, aber — derselbe Kunstgriff wie bei der Führung der Handlung im allgemeinen, s. S. 312 — der Leser ist natürlich geneigt, diese Geheimnisse — fälschlich — mit den nunmehr sogleich auf ihn einstürmenden Seltsamkeiten zu verbinden, und trotz aller Aufklärungen bleibt ein gewisser Rest von Furcht und Spannung, der ihn für jeden neuen Effekt gleicher Art nur noch zugänglicher macht. Und zum Schluss kommt dann die stärkste aller Wirkungen — ein rationalistischer Saltomortale in die Welt der Tatsachen: alle Geistererscheinungen lösen sich auf in Irrtum oder plumpe Täuschung. Das ist um so grausamer, als der Leser zum mindesten in den Fällen, wo die Spukerscheinungen sich an dem Orte eines Verbrechens zeigen (RFor, MUd, SicR) fest daran glaubt, dass Geister mit im Spiele sind, die altem moralisierenden Herkommen gemäss die Bösen zur Verantwortung ziehen. Tatsächlich werden die Übeltäter bestraft — aber ohne Geisterspuk; auch die Moral der Geistergeschichte wird rationalisiert. Die Kompositionstechnik Mrs. Radcliffes, die den Leser beständig spannt, verwirrt und narrt, feiert hier ihre höchsten Triumphe, wenn aus dem scheinbaren Todeszucken eines Ermordeten ein armes Menschlein wird, das beim Mausen ertappt ist und sich unter der Bettdecke verkriecht. Schon Walter Scott hat sich gegen diese prosaisch-rationalistische Umdeutung des Schauerlichen

gewendet (Einleitung XXVI). Sie wäre eine hervorragende Leistung, wenn mit ihr ein plötzlicher Wechsel der Darstellung verbunden wäre, wenn mit einem Male hinter einer pathetischen Erzählung das fröhliche Gelächter des Satirikers ertönte, der seinen Leser nun hunderte von Seiten zum Besten gehabt hat — so wie Mrs. Radcliffe arbeitet, wird ein Effekt erzielt, der an die unfreiwillige Komik streift.

Mit genau entgegengesetzten Geistereffekten arbeitet Lewis. Mrs. Radcliffe glaubt nicht an Geister, ihm sind sie etwas fürchterlich Reales; jene stimmt schauerliche Wirkungen zur Alltäglichkeit herab, er steigert die Alltäglichkeit zum Grausigen. Für ihn hat die Geisterwelt eine sichere eigene Existenz. Dabei sind zwei verschiedene Auffassungen zu bemerken: die schuldbeladene Sünderin muss als blutende Nonne in der Jahresnacht ihres Frevels sich und die Welt ruhelos quälen, bis ihre Gebeine ein christliches Begräbnis finden, und die tote Mutter sagt der totgeweihten Tochter ihr Schicksal voraus; — das ist die populäre Auffassung, die auch Mrs. Radcliffe bei ihren Lesern voraussetzt. Daneben findet sich als weitere Umbildung der alten magischen Auffassungen Walpoles die theologisch-parsistische Anschauung, dass Satan gegen Gott um die Seele des Menschen kämpft und Höllengeister aussendet, die in menschlicher Gestalt den Sünder umgarnen. Diese Effekte werden ferner anders vorgebracht als bei Mrs. Radcliffe, zwar auch mit wirkungsvoller Steigerung, aber ohne die für jene charakteristischen Hemmungen: Lorenzo glaubt mit der Geliebten zu entfliehen und merkt mit einem Male, dass ein Gespenst mit ihm in der Kutsche sitzt — eine krasse Vermischung des Übernatürlichen und Realen, die aber erreicht, was sie bezweckt: eine plötzliche schauerliche Überraschung. Ebenso in dem zweiten Falle: der geheimnisvolle schüchterne Mönch enthüllt immer neue und überraschendere Seiten seines Wesens: er ist ein

Weib, steht mit Höllengeistern im Bunde, er erlangt seltsame Macht über Ambrosio; dann kommt die zweite Beschwörung, die Erscheinung des Satans, der Pakt und die schauerliche Todesfahrt durch die Lüfte. Geschickt hat Lewis die Klippe umschifft, an der Mrs. Radcliffe gescheitert war. Offenbar scheute sie sich davor, die übersinnliche Welt mit der realen zu vermischen — und interpretierte sie darum ins Reale um, wodurch dann freilich der grosse Effekt verloren ging. Lewis dagegen führt das Übersinnliche ein, ohne dass der Leser recht sagen kann, wie. Es ist schon lange da, der Leser hat sich schon daran gewöhnt, bevor er seiner gewahr wird. Er hat gesehen, wie ein Mönch sich als Weib enthüllt, wie ein strenger Asket zum geilen Lüstling wird, er sieht seine Leidenschaften toben — das ist Wunders genug. Er hört von einer Beschwörungsszene, aber — bezeichnend genug — er sieht sie nicht, so dass immer noch die Möglichkeit einer Täuschung bleibt. Erst in der Mitte der Geschichte ist das übernatürliche Element in Matilda ganz deutlich; aber noch bleibt Raum für eine starke Steigerung: zuerst ist sie nur mit dem Bösen im Bunde; erst in der Schlussszene enthüllt der Satan, dass sie selbst aus dem Reich der bösen Geister stammt. Allerdings wird dies ruhige Wachsen der Darstellung auch hier aufs Unangenehmste unterbrochen durch den eingeschalteten Anfang der überall störenden Agnes-Geschichte, in der sehr bald ein richtiges Gespenst auftritt und somit viel früher als für die Hauptgeschichte nötig, das rein geisterhafte Element sich enthüllt.

Im Einzelnen hat dann Lewis viele Punkte seines Schauerapparates von Mrs. Radcliffe entlehnt (O. Ritter, Archiv f. n. Sprachen, CI 111), auch ihre rationalisierende Auflösung des Geistereffektes findet sich einmal bei ihm (III 44—48). Ganz an Mrs. Radcliffes Überraschungskünste erinnert es auch, wenn nach allerhand schauerlichen Vorbereitungen in der Beschwörungsszene der Geist sich nicht in furchtbarer Gestalt enthüllt, wie der Leser erwartet,

sondern im Gegenteil als schöner Jüngling (II 177 ff.).[64]) Hervorragend versteht er es auch, eine Gespenstererscheinung vorzubereiten: der Held liegt nachts um eins in schwerem Fieber im schlecht beleuchteten Raum, da beschleicht ihn eine plötzliche Kälte, der Schweiss bricht aus, sein Haar sträubt sich; langsame, schwere Schritte tönen auf dem Gang; die Tür fliegt auf (I 216). Oder Antonia denkt eines Abends traurig an ihre tote Mutter; lauter kleine Hindernisse stören ihre Arbeit und machen sie nervös. Zum ersten Male geht sie in das Zimmer der Verstorbenen und sucht dort nach einem Buche. Darin findet sie eine aufregende Geisterballade, die ihre Gedanken gefangen nimmt. (Vorbereitung durch eine eingeschobene Spukgeschichte hat auch Mrs. Radcliffe 472 ff.) Draussen heult der Sturm; das Licht droht zu erlöschen. Eine seltsame Unruhe bemächtigt sich ihrer. Und das Folgende wird nun geschildert mit starker Detaillierung, die zwischen allen nur irgendwie wesentlichen Ereignissen lange Pausen macht. Ein leiser Seufzer, deutliches Flüstern; die Klinke hebt sich; die Tür vibriert. Noch einmal. Die Tür geht langsam auf. Der Geist der Mutter ist da (III 11—18). Und auch nach der Ankunft des Geistes weiss Lewis Steigerungen anzubringen: die blutende Nonne hebt langsam den Schleier und enthüllt ihr lebendes Leichengesicht. Der Hilfeschrei Lorenzos erstirbt auf seinen Lippen. Sie spricht mit tiefer Grabesstimme. Sie setzt sich und starrt ihn eine Stunde lang regungslos an; sie zwingt ihn, seine Augen auf sie zu heften. Dann naht sie sich ihm — und gibt ihm einen Kuss (Gipfel des Schauerlichen!) und verschwindet (I 217 ff.).

4.

Zum ersten Male in der Geschichte des Romans begegnen wir hier einem innigeren Verhältnis zur Natur. Allerdings sind Naturbeschreibungen nichts unbedingt neues; bei Smollett hatten wir einige kleine Effekte dieser Art gefunden und bei Mackenzie, im sozialen Roman, finden sich

schon vor Mrs. Radcliffe kleine Naturszenen. Vor allem aber zeichnet sich eine Schülerin Richardsons, Mrs. Smith, deren Romane (Emmeline 1788, Ethelinde 1790, Celestina 1792, The Old Manor House 1793*) sämtlich vor den Mysteries of Udolpho (1794) erschienen sind, durch breite Naturgemälde aus, die Scotts begeisterten Beifall gefunden haben. Aber sie sind in der Fülle, wie sie bei Mrs. Radcliffe begegnen, sicherlich etwas Neues im Roman. Nachgeahmt hat sie Lewis auch in diesem Punkte, aber ohne es ihr gleichzutun. Immerhin liefert auch er zwei interessante Szenen: in der Sierra Morena dunkle Höhlen, steile Felsen, einsame Baumgruppen, Seufzen des Nachtwindes, Adlerschrei, tosende Wasserfälle, ein dunkler, langsam dahinschleichender Fluss (III 193) — das ist Radcliffesche Stimmung; daneben ein interessantes Interieur: Dämmerung in der Kirche, Mondstrahlen glitzern in allerhand Farben auf dem gotischen Masswerk; durch die Stille hallen zuschlagende Türen (I 29).

Mrs. Radcliffe liebt Naturszenen zunächst als das wirkungsvollste Mittel zur Erzeugung von Stimmung: sie bereiten vor, kontrastieren und ziehen bedeutsame Parallelen. So werden Liebesszenen vorbereitet durch stimmungsvolle Naturbeschreibung (292) oder von ihr umrahmt (422), freudige Hoffnung wird erhöht durch Beschreibung lieblicher Landschaft (429), die Bergnatur in ihrer Einsamkeit erhebt die Gedanken des Menschen zur Ewigkeit (225), oder wilde Landschaft am Meere ist die rechte Stimmung für unglückliche Liebe (523); wilde Gebirgslandschaft erhöht die Angst der Reisenden (407). Oder die Naturszenerie wirkt ablenkend: Emily wird den ganzen Tag von trüben Ahnungen verfolgt, die dann am Abend ihre Bestätigung finden sollen; dazwischen dient eine

*) Leider blieben mir die Romane dieser bedeutendsten Vorgängerin von Mrs. Radcliffe auf diesem Gebiet unzugänglich. Ich muss mich daher damit begnügen, die wesentlichen Punkte von Mrs. Radcliffes Naturbeschreibung zu konstatieren, ohne dass ich in der Lage wäre, ihr Verhältnis zur Hauptentwicklung der englischen Naturauffassung (Thomson—Ossian) zu untersuchen.

schön geschilderte ernste Dämmerungsszenerie zur momentanen Beruhigung (375). Oder die Szenerie wirkt ablenkend und vorbereitend zugleich: in der grossartigen Berglandschaft findet Emily wieder Ruhe von ihren Befürchtungen; inzwischen wird es dunkler und in der Dämmerung verschwindet allmählich das Erhabene der Szenerie, tritt das Schaurige mehr und mehr hervor — und da sind die Reisenden angekommen vor dem spukumwobenen Bergschloss Udolpho (325). Oder Natur und eine menschliche Szene zugleich müssen als kontrastierende Vorbereitung zu einer andersgestimmten Szene dienen: friedlich sitzen die Mönche vor ihrem Kloster und geniessen den wonnigen Abend; da schallt feierlich die Totenglocke des benachbarten Nonnenklosters: eine Verbrecherin im heiligen Gewande windet sich in schuldgequälter Todespein (512). Oder der ränkevolle Mönch schleicht sich aus dem Schlosse, wo ein unmenschliches Weib ihm den Mordplan gegen ein zartes Mädchen eingegeben hat; da erschallt feierlich und klar ein Requiem aus der Ferne; welch starker Kontrast und welch düstere Vorbereitung zugleich! (610).

Nicht überall sind Mrs. Radcliffes Naturbeschreibungen stimmungsvoll in den Rahmen des Ganzen eingefügt. Namentlich in den Mysteries of Udolpho, und besonders wenn eine Reisebeschreibung den äusseren Anlass gibt, werden sie leicht Selbstzweck. Aber nicht nur extensiv bedeuten sie in ihrer Häufigkeit einen bedeutsamen Fortschritt gegenüber Smollett, sondern intensiv noch mehr: Mrs. Radcliffe schaut die Landschaft ohne jede Voreingenommenheit, ohne ethnographische und nationalökonomische Nebeninteressen, rein als ein Objekt der Kunst, das keine andere als rein ästhetische Stimmung aufkommen lässt.

Sie verfügt über eine ungewöhnliche Schärfe der Beobachtung, eine ungewöhnliche Vielseitigkeit und gediegene künstlerische Verarbeitung. Sie beobachtet Details der Farbe wie den rötlichen Schimmer, der aus schwefelgelben Gewitterwolken auf die Fichtenwälder fällt (407), die Sonnenstrahlen, die aus dunklem Gewölk hervorlugen

und die weissen Fittiche der Möve oder die Segel der Schiffe treffen (442), den Waldstrom, der die schwarzen Schatten der Umgebung zurückwirft (239); Details der Umrisse, wie die Schneemassen, die zwischen den Felsrücken hängen und bei jedem Laut vibrieren (242), die Berge, die je nach dem auf sie fallenden Lichte ihre Gestalt zu verändern scheinen (247). Sie bemerkt akustische Einzelheiten, wie die Bäche, die in der Abendstille stärker zu rauschen scheinen als im Geräusche des Tages (493), Details des Geruchssinnes, z. B. dass die Blumen am Abend intensiver duften (493) oder der Atmosphäre, z. B. dass vor Sonnenuntergang ein zitternder Glanz über der Szene liegt (85), die bläuliche Luft der alpinen Landschaft (223), die alle Gegenstände klarer und näher erscheinen lässt (242). Das ist eine Intensität der Beobachtung, die an Wordsworth erinnert.

Ihre Beobachtung erstreckt sich dann weiter über einen auffallend weiten Kreis von Erscheinungen. Zwar ist sie längst nicht universell. Das Meer (523. 629) spielt eine recht geringe Rolle; Winterlandschaft fehlt ganz. Was sie liebt, sind Morgenstimmung (256), Sonnenaufgang (85), Dämmerung (436), Waldlandschaft (239) — also das Liebliche und Stimmungsvolle, aber auch das Gewaltige in der Natur: sie beschreibt mit starker Anschaulichkeit ein Gewitter auf dem Wasser (442) und vor allem immer wieder ein für die englische Literatur, so weit ich sehen kann, neues Thema: die Einsamkeit der Alpenlandschaft, und zwar nicht mit Angst und Schrecken wie seinerzeit Richardson in einer gelegentlichen Schilderung (Letters IV, ed. 1810, Brief 39, p. 287 ff.), sondern mit Freude über ihre Erhabenheit. (Leichte Andeutungen von Verständnis für die Schönheit des Hochgebirges fanden sich bei Smollett, s. o. S. 210.) Aber sie liebt auch das Dämmrige, Unbestimmte: eine Mondlandschaft, in der Wälder und Ebenen undeutlich sich mischen (292, 375); sie schildert Wassermassen, die dem Auge fast entrückt sind und sich nur zeigen in einer bläulichen Linie am

Linie am Horizont und einer undeutlichen Nebelatmosphäre am Himmel gerade darüber (429). Ferner absolute Ruhe, angedeutet durch leiseste Bewegung im Detail: Mondnacht, alles regungslos; nur das Licht zittert leicht auf dem Fluss (292).

Nicht weniger bedeutsam ist auch ihre Kunst, die Eindrücke zu verarbeiten. Keine allzu grosse Rolle spielt in ihren Landschaften der Mensch. Natursymbolik ist vorhanden; die Landschaft soll stimmungsvoll auf den Leser wirken, sie steht in Parallele zu den Gefühlen der handelnden Menschen, aber neben der Parallele erscheint auch der Kontrast; die Szenerie ist dem Menschen nicht untergeordnet, sie ist selbständig (S. 341 u.). Selten versucht sie es, der Landschaft menschliches Leben unterzuschieben. Höchstens, dass aus einer Morgenlandschaft die Seele der Gesundheit zu atmen scheint (256) oder eine Burg finster über die Welt schaut und trotzig alle herausfordert, die es wagen, in ihren einsamen Herrschbereich einzudringen (325). Und in ihren grössten und intensivsten Naturschilderungen verschwindet der Mensch ganz; sie sind Bilder von der erhabenen Majestät der Natur, bei denen die Verfasserin die Menschen vergisst, schliesslich auch alle Rücksichten auf kleine Zwecke der Handlungsführung zurückstellt.

Mrs. Radcliffe schaut ihre Landschaften rein malerisch. Salvator Rosas Gemälde haben sie begeistert (236), und man merkt den direkten Einfluss der Darstellungsweise des Malers, wenn wir sehen, wie sie ihre Landschaft auf mehrere Flächen verteilt. Vorn Fichtenwälder, Städte, Weinberge, Olivenhaine in ihren verschiedenen Farben und die Garonne dazwischen — dahinter eine unbestimmte farbige Fläche, in der sich Himmel und Erde zu vereinen scheinen (235). Im Vordergrund eine massige Felswand, in ihren Spalten allerhand Blumen, Pinien und Cedern darüber. Im Mittelgrunde — mit geringerem Detail gezeichnet — Dickichte, Kastanienwälder (eine Schäferhütte dazwischen) und die Gipfel der Pyrenäen;

durch einen Pass zwischen den Bergen gesehen der Hintergrund, die weite Meeresküste — belebt nur durch einen Leuchtturm, einige Seevögel und Segelschiffe (247). Oder der Vordergrund ist mit wenigen Strichen gezeichnet, dafür der Hintergrund stärker gegliedert: vorn eine Morgenlandschaft (nur andeutungsweise behandelt), aber in der Ferne brüllen die Rinder und zwischen den Stämmen der Bäume im Hintergrund bewegen sie sich langsam auf den Beschauer zu (256). In der Ferne eine reich gegliederte Landschaft (Gletscher, Täler, Gebirgsbäche), im Vordergrund Steineiche und Lärche (242). Oder drittens: Viel Detail ist um einen besonders eindrucksvollen Mittelpunkt gruppiert: Abendsonne über der Landschaft, allmählich schwindend — wachsende Dämmerung. Dazwischen in einsamer Majestät das trotzige Schloss als Herrscher der Szene (325). Rings umher Wälder, Gebirge, Nebelstreifen; in der Mitte Felsen, beschattet von riesigen Lärchen, ihre gewaltigen Zweige hängen über den Fluss herab; auf der einen Seite grünen sie üppig, auf der anderen sind sie vom Blitze versengt (239).

Malerisch empfunden sind auch die starken Kontraste und leisen Übergänge in Mrs. Radcliffes Landschaften. Gegenstände erscheinen und schwinden: Wolkenbedeckte Gipfel, eingehüllt in Nebel und dann wieder sichtbar (223). Ein Gewitter liegt auf dem Wasser; ein Blitzstrahl zeigt für Momente ein schwer arbeitendes Boot (442). Farben werden kontrastiert: rosige Schneegipfel und bläuliche Schatten; völliges Dunkel auf der Erde; nur eine helle Linie lagert noch auf dem Meeresspiegel am Horizont (435); graue Felsmassen, dazwischen helle, bunte Blumen und dunkle Bäume dahinter (247). Oder die Farben ändern sich langsam. Abendstimmung auf dem Wasser: die Wellen schäumen, die Farbe der Wolken wechselt ständig. Allmählich bricht das Dunkel herein, bis schliesslich auch die Wellenkämme beginnen, undeutlich zu werden (523). Oder in der Gebirgslandschaft: das Tal liegt im Schatten, aber das Licht strömt noch mit

voller Kraft auf die Wipfel der Wälder, auf Türme und Zinnen des Schlosses; allmählich werden sie purpurn, das Purpur wird zu einem immer tieferen Rot und schliesslich düster und grau (325). Oder leichte Variation der Geräusche: leises Rauschen der Wellen und schwacher Ruderschlag in der Ferne (434). Oder Übergang von Stille zum lauten Getöse und wieder zur Stille, Geräusche, die sich vereinigen und wieder differenzieren: Aus der Ferne schallt Lautenklang; über die Baumwipfel schleicht ein leises Rauschen, bis es untergeht in den Tönen des stärker werdenden Windes. Er wird lauter und wilder, er wälzt sich über die Wälder, biegt sie zur Erde und rollt als Echo noch lange in Wäldern und in immer weiteren Fernen, bis er dort allmählich in sanftem Murmeln erstirbt, und wieder werden die Töne der Laute leise hörbar (422).

---

# Der soziale Roman.

(Mackenzie, Mrs. Inchbald, Godwin.)

Kapitel 8.

## Der soziale Roman.

(Mackenzie, Mrs. Inchbald, Godwin.)

In den siebziger Jahren lenkt der Roman in neue Bahnen ein; das soziale Interesse, in dem sich Aufklärung und Romantik begegnen, fängt an, auch im Prosaepos wirksam zu werden. Hier zeigt es sich später als im Drama und in der Lyrik — Gay hatte in seiner Beggar's Opera (1728) den ethischen Wertunterschied zwischen den Höchsten und den Niedrigsten mit kecker Satire geleugnet; Grays Friedhofsode (1751) hatte mit sanfter Mahnung eindringlich an das soziale Verständnis der Gegenwart appelliert; im Roman haben die neuen Ideen nur ganz selten ein schwaches Echo gefunden (S. 199). Der neue Anstoss macht sich hier erst später fühlbar; aber die Wirkung ist sehr viel intensiver. Die Strömung, die im Roman bei Mackenzie einsetzt, schwillt mit jedem Jahrzehnt mehr an: die achtziger Jahre bringen Mrs. Inchbalds Nature and Art, die neunziger Jahre Godwins Caleb Williams, und in den dreissiger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts wird mit Dickens' Oliver Twist (1837—9) die Höhe erreicht.

Freilich Ansätze waren schon vorhanden, und zwar in beträchtlicher Zahl. Spätestens seit dem English Rogue neigt der Roman zu ständischer Satire, verspottet er geldgierige Ärzte und verschlagene Advokaten, schildert er die grausigen Zustände in den Gefängnissen, und dabei fällt dann oft, namentlich bei Fielding, ein scharfes Wort gegen die rückständige Rechtspflege Englands. Aber das soziale Interesse des bisherigen Romans erzielt doch

immer nur Nebenwirkungen. Hauptsache bleibt die Entwicklung einer spannenden Handlung und ihre Ausstattung mit interessanten und ein wenig lächerlichen Charakteren, es ist wesentlich der komische Zug des antisozialen Charakters, nicht seine verderbliche Wirkung auf die Mitmenschen, der ihn für Fieldings und Smolletts Satire geeignet erscheinen lässt, und der sozial tieferstehende Mensch ist für Fielding sowohl wie Smollett so gut wie niemals eine pathetische, sondern eine ganz wesentlich lächerliche Erscheinung (S. 143 f., 199). Für die neue soziale Strömung dagegen ist alles Komische Nebensache — Mackenzie, Mrs. Inchbald, Godwin kennen gar keinen Humor — ihr alleiniges Ziel ist, einmal den Menschen der niederen Kreise zu verherrlichen und dann den Leser mit heiliger Entrüstung gegen die Schäden des öffentlichen Lebens zu beseelen; die soziale Wirkung wird zur Hauptsache. Und zwar können wir dabei drei Stufen unterscheiden: 1) Mackenzies Man of Feeling (1771) bringt einzelne eindrucksvolle Bilder aus dem Leben der Armen und Unterdrückten. 2) 1773 geht er im Man of the World zur Porträtierung eines antisozialen Charakters über; er zeigt einen gewissen Menschentypus, der an dem sozialen Elend Schuld ist, und auf diesem Wege folgt ihm Mrs. Inchbald (1796 Nature and Art) mit sehr viel grösserer Kunst. 3) 1794 erklärt William Godwin der ganzen Gesellschaft den Krieg: nicht einzelne Menschen sind anzuklagen, sondern es ist die verfehlte Organisation des Ganzen, die den Armen der Willkür des hochgestellten reichen Verbrechers rettungslos preisgibt.

Die neue Bewegung steht unter dem mächtigen Einflusse Rousseaus, dessen Emile 1762 erschienen ist. Man sollte erwarten, dass auch die Kunstform des Romans sich unter dem neuen Anstoss entscheidend ändern, dass sich eine Gattung pädagogischer Romane mit langen philosophischen Erörterungen bedeutsam in den Vordergrund drängen würde. Das ist aber nur in bescheidenem Masse geschehen; dass diese Entwicklung nicht fehlt, zeigt Brookes Fool of Quality (1766—70), Days Sandford and

Merton (1783—89), Hannah Mores Coelebs in search of a wife (1809).

Es ist aber bezeichnend für die Lebenskraft der einmal bestehenden Technik, dass die neuen Gedanken ohne weiteres in die alten Formen gegossen werden. Der pädagogische Roman ist stets ein bescheidener Seitenschössling der Literatur geblieben; die neuen Ideen haben sich vielmehr bis zu Dickens und George Eliot hin ganz überwiegend in die bestehenden Formen des Richardson-Goldsmithschen und des Fieldingschen Romans gekleidet. Beide Romantypen werden nach den neuen sozialen Gesichtspunkten durchgreifend umgestaltet. Zunächst der Abenteuerroman Fieldingscher Richtung. Das geht nicht ohne Schwierigkeiten: beim ersten Versuch zerbricht die Form des Abenteuerromans in kleine skizzenartige Szenen. Aber was Mackenzie nicht vermochte, gelingt Godwin, er schafft aus dem alten Defoe-Fieldingschen Typus eine neue Gattung, der das soziale Motiv eine sehr viel stärkere Spannung liefert als sie vorher üblich war; aus dem alten Abenteuerroman entsteht der Kriminalroman; das alte Konstruktionsmotiv von der heroischen Liebe wird entbehrlich; das gibt dem Roman eine bisher ungeahnte Freiheit der Entwicklung. Ebenso fruchtbar erweisen sich die neuen Gedanken für den Persönlichkeitsroman vom Richardson-Goldsmithschen Typus: sie liefern dieser wesentlich zuständlichen und auf Charakteristik Wert legenden Gattung eine vielseitige spannende Handlung und bereiten den Zusammenschluss der beiden Typen vor, der dann bei Dickens erfolgt.

## I.
## Henry Mackenzie.

### 1.

Der Grundplan des Man of Feeling ist der des Abenteuerromans. Zwar hat auch Sternes Umbiegung des alten Grundplans zur sentimentalen Reise auf Mackenzie gewirkt; aber daneben finden sich auch die alten Motive

der Gattung, die Sterne entweder gar nicht oder nur mit äusserster subjektiver Freiheit verwendet. Harley, ein wandernder Held wie Tom Jones, verlässt den Sitz seiner Väter und zieht nach London. Eine lange Reihe von sozial bedeutsamen Bildern zieht an ihm vorüber, mehrere Personen treten auf und erzählen ihre Vorgeschichte (der Bettler, Miss Atkins, Edwards), sein Edelmut wird — ganz wie bei Tom Jones — von Betrügern ausgenutzt (cap. XXV, XXVII), in einer Postkutsche trifft er interessante Charaktere (s. o. S. 96), er kehrt zurück mit einem treuen Diener, und das Ganze ist eingerahmt von einer Liebesgeschichte zwischen ihm und Miss Walton, so dass also Reise und Liebe die Konstruktionsmotive sind. Eingeschoben ist eine Episode: die Geschichte eines edlen Picaro, Edwards, der Soldat wird (s. o. S. 96), allerlei Fährlichkeiten durchmacht, Betrügern in die Hände fällt und schliesslich gerettet wird. Aber die alte Form wird neuen Gedanken dienstbar gemacht: Unter den oddities, denen der Held begegnet, befindet sich ein alter Bettler (cap. XVIII), eine Kombination von Original, Picaro und Hochstapler — Smollett würde über ihn gelacht haben; Mackenzies Held schwankt lange, ob er ihm seinen Schilling geben soll — *Virtue held back his arm, but a milder form, a younger sister of Virtue's, not so severe as Virtue, nor so serious as Pity, smiled upon him* — dieser Konflikt der Abstrakta ist ein Sternescher Effekt (vgl. SJ 33) — und er bemitleidet den Bettler; schlimmer als er sind die Reichen, die dem Armen nichts geben, wenn er ihnen nicht durch einen körperlichen Fehler in die Augen sticht oder ihnen durch unverschämten Betrug imponiert. Bis zu einem gewissen Grade ist also der Betrüger das Produkt sozialer Verhältnisse. Dann folgt ein Kapitel (XIX), das bei Smollett stehen könnte, einige Oddities in der Kneipe, mit etwas sozialer Satire, die auch sonst gelegentlich erscheint (der Squire 106), dann ein Besuch des Irrenhauses von Bedlam (XX), wie ihn Smollett bereits geschildert hatte (s. o. S. 198); wieder einige oddities, zwei Gelehrte, ein

Spekulant, ein vom Grössenwahn befallener Mann; aber die Beschreibung gipfelt nicht in Satire wie bei Smollett, sondern in aufrichtigem Mitgefühl für eine Dame, der Liebesgram den Verstand genommen hat; hier wird Sterne (vgl. die wahnsinnige Maria) sein Führer. Sodann die beiden Höhepunkte des Romans: die Beichte der edlen Dirne Miss Atkins (cap. XXVIII f.) und die Geschichte des heldenhaften Dieners Edwards (cap. XXXIV f.). Beides sind Smollettsche Figuren. Die Vorgeschichte von Miss Atkins — gute Familie, Abwendung vom Christentum und dadurch moralische Haltlosigkeit, Verführung durch einen Freigeist — erinnert Zug für Zug an Smollett (s.o.S. 177); der brave Mann im unscheinbaren Rock entspricht ganz Smolletts Pipes. Aber was bei Smollett im ersten Falle Episode, im zweiten humoristischer Vorwurf war, wird von Mackenzie in den Mittelpunkt gerückt und zu den Höhen der Tragik geführt: Miss Atkins wird von ihrem Vater im Elend wiedergefunden — das Motiv erinnert an Goldsmith — und die nun folgende Szene endet in einer lauten Anklage gegen die tyrannische Welt, die nur Taten sieht, nicht Motive, die eine Miss Atkins nur verstossen, nicht bemitleiden kann. Und Edwards entspricht zwar Smolletts Pipes an Aufopferungsfähigkeit und Heldentum (auch in seiner Rolle als Diener) — aber alle komischen Züge des Typus sind geschwunden; die Entwicklung des Sanchocharakters zum Helden, die sich bei Smollett schon anbahnte (s.o.S. 169 f.), hat hier die Höhe erreicht: der alte Mann wird Soldat, um seinen Sohn vor dem Heeresdienst und seine Enkel vor Hunger und Not zu retten; auch im Dienste der Unterdrückung zeigt er edle Menschlichkeit: in Ostindien rettet er einen zum Tode verurteilten Eingeborenen. Sein Lohn dafür ist unmenschliche Auspeitschung, Hunger und Elend für ihn selbst und die, für die er sich geopfert hatte. Ein Man of Feeling muss helfend eingreifen, um solchen Edelmut vor dem Hungertode zu bewahren. Mackenzie arbeitet also durchweg mit Motiven und Charakteren des Abenteuerromans; aber zwei

der herkömmlichen Figuren — die edle Dirne und den braven Diener — rückt er entscheidend in den Vordergrund; auf ihnen beruhen die Hauptwirkungen seines Romans, und an sie werden Gefühle und programmatische Erörterungen geknüpft, die im Abenteuerroman noch ganz fehlten. Das Alte wird benutzt, aber der Schwerpunkt verschiebt sich, und das Herkömmliche rückt in neue Beleuchtung. Damit ist aber auch die umgekehrte Entwicklung verbunden: Was im alten Roman die Hauptsache war, die Liebesgeschichte, sinkt hier zur unbedeutenden Rahmenerzählung herab. Künstlerisch ist das ein schwerer Mangel. Die neuen sozialen Ideen der Zeit haben dem Roman das alte Konstrüktionsmotiv der Liebe genommen, und ein neues ist noch nicht an seine Stelle getreten. Der Roman besteht nur aus einer Reihe von Episoden, die verbunden sind durch einen gemeinsamen Helden, an dem sie vorüberziehen; aber seine Persönlichkeit ist viel zu blass, als dass sie in Richardsons und Goldsmiths Art als Konstruktionsmotiv gelten könnte. Die neue Entwicklung hat die alte Form gesprengt und an ihrer Stelle vorläufig nur ein Chaos zurückgelassen.

Widerstandsfähiger erweist sich der Richardson-Goldsmithsche Typus bei der Umbildung zu sozialen Wirkungen. Wir haben im Man of the World einen Persönlichkeitsroman wie der Vicar of Wakefield es war, mit einer Rollenverteilung, die dem Vorbilde fast genau entspricht; ein edler Geistlicher, Annesly, steht im Mittelpunkt; er erzieht seine Kinder Harriett und William nach den einfachen Grundsätzen Rousseaus — diese sind eine modernere Gestaltung von Goldsmiths christlichen Erziehungsgedanken —; aber ein tragisches Schicksal waltet über ihm wie über dem braven Primrose: seine Tochter wird von einem reichen Wüstling (Sindall) verführt, und seinen Sohn sieht er im Gefängnis wieder; Sindalls Machenschaften sind es im letzten Grunde gewesen, die ihn dorthin gebracht haben; er wollte den Bruder verderben, um der Schwester gegenüber freie Hand zu haben — genau

so ist es im Vicar of Wakefield. Olivia, Thornhill, George haben also ihre Entsprechungen gefunden; einen vagen Nachhall hat auch Sir William Thornhill-Burchell hinterlassen, der die eine Tochter aus den Armen des Verführers rettet; allerdings — bezeichnend genug für die veränderte Auffassung der sozialen Schichtungen der Menschheit — hier ist der Retter, Jack Ryland, kein reicher Landedelmann, sondern ein einfacher Bauer. Die Zahl der Charaktere und Ereignisse ist gering wie bei Goldsmith. Aber ebenso wie im Man of Feeling der alte Abenteuerroman eine deutliche Fortentwicklung zeigt, so ist auch hier der Richardson-Goldsmithsche Typus wesentlich fortgebildet, und ganz in derselben Weise: der Schwerpunkt hat sich verschoben. Aus Nebenwirkungen sind Hauptsachen geworden und umgekehrt. Die Annäherung des Persönlichkeitsromans an den Abenteuerroman, die wir schon bei Goldsmith beobachten konnten (s. o. S. 221 ff.), ist hier sehr viel weiter vorgeschritten. Die Schicksale der jungen Generation waren im Vicar of Wakefield Mittel zur Charakteristik des Vaters, hier sind sie Selbstzweck. Und die ererbte Hauptfigur des Vorbildes, der alte Annesly, tritt völlig in den Hintergrund; sie wird zur blossen 'Rahmenfigur', wie im Man of Feeling das ererbte Hauptmotiv der Liebe eine Art Rahmenmotiv wird. Nur ist der künstlerische Erfolg hier weit besser als im ersten Roman: dort traten Episoden in den Vordergrund, deren blosse Aneinanderreihung noch keinen Roman ergibt; hier knüpft sich das neue Hauptinteresse an Personen, deren Schicksale etwas Spannendes haben und ohne weiteres die starken sozialen Wirkungen ergeben, die im ersten Roman nur auf einigen Episoden beruhten Das Experiment, die alten Gattungen zum sozialen Roman umzugestalten, ist beim Abenteuerroman fehlgeschlagen, beim Familienroman im wesentlichen geglückt. Allerdings zeigen sich auch hier noch einige störende Spuren nicht ganz vollendeter Entwicklung. Der Roman hat kein rechtes Konstruktionsmotiv: zuerst scheint es, als solle die gottergebene

Persönlichkeit Anneslys im Mittelpunkt des Interesses stehn; dann aber lenkt die Erzählung ganz in die Bahnen des Abenteuerromans und damit tritt die unglückliche Liebe Harrietts an zentrale Stelle, ohne jedoch das Ganze wirklich beherrschen zu können, und auch hier ist schwer zu sagen, ob man in den Erlebnissen Harrietts oder ihrer Persönlichkeit das Konstruktionsmotiv sehen soll.

Im einzelnen enthält auch der Man of the World manches Erbgut. Aus der Sphäre Fieldings und Smolletts stammen Gefängnis (cap. XVII f.), Gerichtsverhandlung (cap. XIX) — statt des Friedensrichters diesmal das Schwurgericht; statt ungerechter Härte würdevolle Verhandlung — dazu etwas ständische Satire gegen Advokaten und Ärzte (238 f.). Aus Richardson ist manches entlehnt: die unglückliche Liebe des Mädchens zum Verführer; Sindall erreicht wie Lovelace sein Ziel durch einen Betäubungstrank (265); er sichert sich die Dankbarkeit des Opfers, indem er es bei einem fingierten Überfall aus der Hand seiner Bedränger befreit (cap. XXIII — vgl. die Pollexfengeschichte im Grandison); die vergebliche Werbung des edlen Mannes um die Entehrte (cap. XXV; Rawlinson = Wyerley) ist der Clarissa entlehnt. Der Ausgang ist tragisch wie dort, aber mit einem neuen Motiv: Harriett schenkt einem Kinde das Leben, man erzählt ihr, dass sie es getötet habe und sie stirbt vor Schreck.

Im zweiten Teil des Man of the World ist dann die Umwandlung des Richardson-Goldsmithschen Romantypus in einen neuen, den sozialen Roman, fertig geworden. Keine blossen Episoden mit einem Rahmenmotiv wie im Man of Feeling, keine störende Rahmenfigur wie im Man of the World — sondern nur der Gegensatz zwischen zwei Gruppen von Figuren, den tugendhaften und den bösen: auf der einen Seite Harrietts Tochter Lucy, ihr Liebhaber Bolton und Harrietts Bruder William Annesly, auf der anderen Seite ihr schlimmer Vormund und Bedränger Sindall mit seinen Kreaturen. Konstruktionsmotiv ist die Liebe; daneben tritt aber auch ein anderes hervor,

das im Roman neu ist: der Gegensatz zweier Gruppen von Menschen, der sozialen und antisozialen. Aber deutlich zeigt sich noch der Zusammenhang mit der alten Gattung: die Personen der Geschichte sind die Nebenfiguren des Vicar of Wakefield: Olivia-Sophia (zu einer einzigen Figur verschmolzen), Burchell, George Primrose und ihnen gegenüber Thornhill jun.; der ganze Umwandlungsprozess hat also dazu geführt, dass die Nebenfiguren des Vicars im ersten Teil des Man of the World Hauptfiguren wurden und hier die alleinigen Träger der Handlung geworden sind. Damit hat sich der auf dem Persönlichkeitsroman von Richardson-Goldsmith beruhende Grundplan noch stärker dem Typus des Abenteuerromans angenähert. Während die Rollen im ersten Teil noch wesentlich unter dem Gesichtspunkt der Familie verteilt waren (Vater, Sohn, Tochter : Gegner) wie bei Goldsmith, sind sie hier mehr nach dem Schema Fieldings arrangiert: Heldin (Lucy), Held (Bolton), intriganter Nebenbuhler (Sindall, vgl. Blifil); die übrigen (Annesly jun., Rawlinson) werden als Reisebekanntschaften eingeführt; dadurch dass Sindall Lucys Vormund ist, fällt allerdings diese Rollenverteilung teilweise mit der Goldsmithschen Familiengruppierung zusammen. Die Einzelmotive stammen überwiegend aus Richardson, namentlich aus der Pamela: Sindall stellt der jungen Lucy nach (ohne zu wissen, dass sie seine Tochter ist); er liest ihre Briefe (364) wie Mr. B— in der Pamela (I 110) und versucht sie genau wie jener nachts in den Kleidern der Magd zu überraschen (cap. XVI; vgl. Pam. I 253 ff.); sie flieht aus seinem Hause und wird wieder eingeholt wie Clarissa (cap. XXI), zum Schluss bereut dann der Bösewicht; er kann sie natürlich nicht heiraten, aber ein edler Liebhaber, Bolton, wartet bereits; mit diesem an Fielding gemahnenden Beschluss kommen dann Motive des Tom Jones herein: der edle Held (sein Charakter ist allerdings dem Grandison nachgebildet) verlässt gezwungen das Haus seines Pflegevaters Sindall; er ist der Wohltäter aller, mit denen er zusammentrifft, schlägt

sein eigenes Leben in die Schanze, um einen Menschen zu retten — diesmal ist es allerdings nicht die Geliebte, sondern ein edler Mann (cap. XI) — er befreit die Geliebte, als sie schon ganz in der Macht des Peinigers ist (cap. XXI) wie Tom Jones Sophia das Leben rettet. Dann spielen weiter hinein Defoesche Momente: eine picara, wie Moll Flanders, hat Harrietts Kind gestohlen (cap. XXII); Annesly kommt zu den Wilden wie Robinson — dabei an alten Motiven Soldatenleben, Schiffbruch, Gefängnis (cap. XVIII ff.) — und diese alten Erbstücke werden nun benutzt zu ganz neuen sozialen Wirkungen im Geiste Rousseaus: die Indianer sind einfache, edle Menschen, die dem Fremden zwar mit trotziger Wildheit gegenübertreten, ihn aber dann grossmütig behandeln, ihm auch voll Edelmut die Freiheit schenken, ja ihn mit Gaben überhäuft zu seinen Volksgenossen senden; aber der erste Europäer, den Annesly trifft, ist ein abgefeimter Betrüger, und als er gar nach Europa kommt, lernt er in einem französischen Kerker alle Schrecken der Zivilisation kennen, und das Schlimmste erfährt er schliesslich, als ein Sturm ihn zum heimischen Gestade treibt; seine Landsleute denken nicht daran, den schiffbrüchigen Mitchristen zu helfen; Mord und Plünderung ist der erste Eindruck auf heimischer Scholle (cap. XVIII ff.).

Zu erwähnen ist noch eine Eigenheit des Grundplans, der tragische Schluss beider Romane. Beide Teile des Man of the World enden mit einer Szene voll ergreifender Tragik, dem Tode des Opfers und dem Sterben des reuigen Sünders. Das war durch das Vorbild von Richardson ohne weiteres nahegelegt; wenn man aber daran denkt, mit welch unwahrscheinlichen Mittelchen sogar ein Künstler wie Goldsmith den tragischen Schluss abwendet, so wird man gestehen müssen, dass ein gut Teil Selbständigkeit dazu gehörte, der Geschichte ihren Lauf zu lassen. Und noch überraschender ist es, dass Mackenzie sogar im Man of Feeling, wo kein deutliches Vorbild seinen Geschmack stützte, es gewagt hat, die Liebesgeschichte eines Mannes

tragisch enden, ihn am gebrochenen Herzen sterben zu lassen.

2.

Die geringe Zahl der Charaktere Mackenzies ist mit einigen Namen aus früheren Romanen leicht zu beschreiben. Der junge Held, Harley und Bolton, ist ein neuer Grandison, nur dass Grandisons moralische Redseligkeit unter Sternes Einfluss zu sentimentaler Weichheit geworden ist und dass Harley — ähnlich wie Richardsons Wyerley — auf seine Liebe Verzicht leistet und den entsagungsvollen Tod des gebrochenen Herzens stirbt. Der junge Annesly dagegen entspricht dem Tom Jones in der leichten Bestimmbarkeit, die ihn schweren Versuchungen erliegen lässt, der gutmütigen Arglosigkeit, die nur gar zu leicht sich über die Menschen täuscht (213 f.), aber auch in der männlichen Energie, die sich durch Not und Verfehlungen hindurcharbeitet. Sein Vater ist ein etwas unbestimmt gehaltener Primrose, ohne dessen kleine Schwächen, also dem Grandisontypus genähert; die beiden weiblichen Charaktere, Harriett und Lucy, sind ein unklares Musterbild weiblicher Tugenden, durch ihre Schicksale am ehesten mit Clarissa vergleichbar, und Miss Walton gehört, wenn sich über diesen unbestimmten Charakter überhaupt etwas sagen lässt, anscheinend zu demselben Typus. Von Rawlinson, dem edlen, erfolglosen Liebhaber, war bereits (S. 356) die Rede, ebenso von dem etwas ungeschickten braven Mann niedriger Stellung, Jack Ryland (S. 355) — soweit die flüchtige Zeichnung einen Schluss zulässt, scheint er ein Abkömmling von Primrose mit leichter Anlehnung an den Typus der treuen Diener (etwa Pipes bei Smollett) zu sein. Eigene Arbeit steckt in dem edlen Mann aus niedrigen Kreisen Edwards (s. o. S. 353) und vor allem in dem einzigen literarisch bedeutungsvollen Charakter Mackenzies, dem korrekten Lüstling Sir Harry Sindall, dem Man of the World. Freilich kann auch hier nicht von tiefdringender Charakterdarstellung

die Rede sein. Im ersten Teil der Geschichte ist Sindall einfach ein oberflächlich ausgeprägter Lovelace-Thornhill, der skrupellos ist in der Verfolgung seiner egoistischen Ziele und dabei die Maske liebenswürdiger Freundlichkeit trägt; er steht der Tom Jonesfigur Annesly jun. als intriganter Freund (also als Blifil) gegenüber. Im zweiten Teile kommt ein bedeutsames — aber gar nicht recht mit dem ersten verschmolzenes — Motiv hinzu: er ist der korrekte Mann der Welt mit strenger Moral und peinlich in der Beobachtung jedes Scheins: freigebig gegen seine Untergebenen, aber hart gegen Bettler und Wilddiebe; seinen Opfern Annesly und Harriett hat er ein prächtiges Denkmal errichten lassen; er erfüllt nach aussen hin seine Pflichten gegenüber den Armen (324 f., 310); aber sein wirklicher Charakter ist genau das Gegenteil dessen, was er scheinen möchte. Der Typus des Lovelace ist also verbunden mit dem des Blifil (vgl. TJ I 124), aber mit besonderer Betonung eines einzelnen Momentes, der äusseren Korrektheit (dasselbe Wertlegen auf die Form verbunden mit völligem Egoismus fand sich schon bei Fieldings Bondum S. 141 f.). So wenig es auch Mackenzie gelungen ist, den neuen Charaktertypus wirklich lebensvoll zu gestalten, hier liegt der Beginn einer neuen Reihe von Menschentypen vor, die später Dickens mit vollendeter Kunst zu porträtieren weiss.

Mackenzies Charakterisierungskunst arbeitet wesentlich mit direkter Methode (15, 155 f., 185), zum Teil mit gut gelungener Kontrastierung zweier Charaktere (165 f.), gelegentlich fügt er in Fieldings Art zum allgemeinen Gesamteindruck kleinere Einzelzüge hinzu (z. B. 336); körperliche Beschreibung ist selten, einmal wird sie aufgespart bis zu einer bedeutungsvollen Szene (Harriett besucht ihren Bruder im Gefängnis 236). Auch bei den übrigen Vertretern des sozialen Romans, Mrs. Inchbald und Godwin, um dies gleich vorwegzunehmen, überwiegt einfache direkte Charakteristik, und bei beiden spielt äussere Beschreibung nur eine ganz unwesentliche Rolle.

3.

Die übrigen Punkte von Mackenzies Technik bieten des Bemerkenswerten nicht allzu viel. In der Führung der Handlung fällt auf ein bedeutender Fortschritt vom ersten Roman zum zweiten; der Man of Feeling ist eine lose Bilderserie mit einer Rahmenerzählung; der Man of the World ist in beiden Teilen eine leidlich straff komponierte Geschichte, allerdings im zweiten Teil mit zwei Zweigen (Bolton und Annesly), die sich erst gegen Ende vereinigen; aber fast ganz ohne die Einschachtelungen und Bekenntnisse, die sich im Man of Feeling noch wiederholt finden. An besonderen Kompositionsmitteln ist wenig zu verzeichnen: wie Fielding und Smollett, so verbindet auch Mackenzie beide Romane durch eine gleiche Figur: der Jack Ryland des Man of Feeling tritt im ersten Teil der zweiten Geschichte wieder auf. Bei der Besichtigung des Irrenhauses wird der Held durch eine Führerfigur geleitet (s. o. S. 182). Bedeutsam ist eine Neuerung: beide Romane haben eine Einleitung in Form einer besonderen Geschichte, wie später Scott sie liebt: der Man of Feeling beginnt in mediis rebus '*My dog had made a point on a piece of fallow ground and led the curate and me .... over that and some stubble adjoining*'; eine Unterhaltung folgt, in deren Verlauf Miss Walton, Harleys frühere Geliebte, auftritt, und das führt dazu, dass der Geistliche seinem Freunde ein Bündel Papiere übergibt mit einem Fragment von der Geschichte der beiden; der Autor spielt also durchgehend, wie seine Vorgänger es gelegentlich taten, mit dem Gedanken historischer Wirklichkeit, und schnelle Übergänge werden dann mit dem fragmentarischen Zustand seines Manuskriptes motiviert (s. o. S. 131, 190, 327). Eine ähnliche Einleitung findet sich in dem zweiten Roman: der Autor sucht seinen alten Bekannten Jack Ryland wieder auf, beide sprechen über ihren gemeinsamen Freund Annesly, der nun schon lange tot ist, und Jack führt ihn zu einer alten Dienerin des Hauses Sindall, die ihm dann allerhand Papiere über-

reicht, aus denen er seine Geschichte zusammenstellt — darunter sind auch einige wenige Briefe, eine Einzelheit, in der wohl Richardsons Erzählungsform nachwirken wird.

4.

Von Mackenzies Vortrag ist noch weniger zu sagen. Die Erzählungspausen sind öfters markiert durch Eingang vom allgemeinen Satz aus, leichte Regiebemerkungen (295) und durch starke Pointe am Schluss der Kapitel (37, 109, 295, 340). Der Name neu auftretender Personen wird zu gelegentlicher Erwähnung aufgespart (28, 59), Briefe werden wörtlich und einmal auch in naturalistischer Dialektform gegeben (374). Eine bedeutsame Neuerung — der Man of Feeling erscheint zwei Jahre vor dem Humphry Clinker — sind die Naturbilder, die als Einleitung zu einer inhaltlich bedeutsamen Szene eingefügt werden: das eine (318) ist ganz konventionell: Wiese mit leise murmelndem Wasserfall; die Sonne leuchtet durch die Bäume und spiegelt sich im Teich; das andere dagegen (93) deutet schon auf spätere romantische Zeiten: die Szene erweckt Erinnerungen an Salvator Rosa; eine Wildnis, durch die ein Bach fliesst, auf seinen erhöhten Ufern wächst fantastisches Gestrüpp, ein Wegweiser auf beiden Seiten, ein hervorspringender Felsen mit herabhängenden Blumen, darauf der Stumpf eines altersgrauen Baumes, unter dem ein alter Soldat schläft — also ein wenig Verständnis für Unregelmässigkeit der Konturen; das ist aber auch alles; Mackenzies Licht- und Gehöreffekte sind noch ganz konventionell.

5.

Es ist üblich geworden, Mackenzie als Schüler von Sterne hinzustellen (Wülker ²II 85, Raleigh 201). Wir haben dem gegenüber gefunden, dass in seiner Kunst das Vorbild von Richardson sehr viel stärker und beherrschender zu Tage tritt; dieser ist unter allen Umständen in erster Linie als sein Anreger zu nennen. Aber auch

Sterne gehört zu Mackenzies Lehrmeistern; das zeigt sich besonders im Man of Feeling; dort wird schon durch die Dürftigkeit der Handlung und die Beziehung aller Erlebnisse auf den Charakter der reisenden Hauptperson eine starke Ähnlichkeit mit der Sentimental Journey erzeugt, und einige Episoden weisen direkt auf Sterne. Und ganz von Sterne ist beeinflusst die Gemütsrichtung, mit der Mackenzie auf die Eindrücke der Aussenwelt reagiert, die Sentimentalität. Sie ist längst nicht seine einzige Ausdrucksform. Wenn ihm auch, wie der ganzen übrigen sozialen Schule, der Humor fehlt — kleine Andeutungen begegnen im Anfang des MF, z. B. S. 18 — er findet Worte für starke tragische Wirkungen; der Man of the World ist durchaus tragisch gehalten. Aber ganz fehlt auch hier nicht die Sentimentalität, die den ersten Roman erfüllt. Sie zeigt sich im Suchen nach starken, übertrieben rührenden Wirkungen: der Schullehrer stirbt am gebrochenen Herzen, als man sein Schulhaus niederreisst (107) — und wenn auch die ausführlichen Sterbeszenen (289 ff., 303 ff.) nicht gerade auf Sterne weisen, sondern mindestens ebenso deutlich auf Richardson, Sternesche Effekte sind doch die feierlichen Apostrophen (306, 339), die Tränenströme, in die eine tragisch beginnende Szene sich auflöst (72), und die effektvolle Betonung der tragischen oder sentimentalen Wirkung durch äusseres Arrangement; Sterbeszenen berichtet nicht der Dichter selbst, sondern er gibt dazu einem besonderen Erzähler das Wort, der alle grossen Effekte durch seine eigenen Gefühle und Klagen noch unterstreichen kann. Und ganz Sternes Schüler ist er, wenn er bei tragischer Gelegenheit wirkt durch pathetische Gesten (100) und gesucht pathetische Diktion: '*Power omnipotent . . continue to pour out the phials of thy wrath upon me*' betet Harriett (306); ein junger Mann beugt sich über das Grab seines Vaters mit deutlichen Reminiszenzen an Shakespeares Cymbeline (IV 2, 258 ff.): '*Thou canst not feel their cruelty nor shall the winds of winter chill thee, as they do thy wretched son*' 339.

Diese Sentimentalität hat im englischen sozialen Roman glücklicherweise keine Schule gemacht.

## II.
## Elizabeth Inchbald.

### 1.

Der soziale Roman wird weitergeführt in Elizabeth Inchbalds bedeutsamer Erzählung Nature and Art (1796); ihr erstes literarisch ebenfalls wertvolles Werk A simple Story gehört in das nächste Kapitel. Der Grundplan dieses interessanten Romans beruht auf dem Richardson-Goldsmithschen Typus, zeigt aber in noch viel stärkerem Masse als in Mackenzies Man of the World Anlehnung an den Abenteuerroman. Interessante Charaktere stehen im Mittelpunkt: wie sie sich äussern, das ist wichtiger als alle spannende Handlung; also gehört der Roman zur Gruppe Richardsons. Aber nicht eine Persönlichkeit beherrscht das Interesse, sondern mehrere: der gute und der böse Bruder, der gute und der böse Vetter, dazu die beiden Mädchen, die sie lieben; man kann also nicht von dem Konstruktionsmotiv einer Persönlichkeit sprechen, wie in der Clarissa oder im Vicar of Wakefield; der Roman hat überhaupt keinen einheitlichen Helden. Auch die Rollenverteilung hat nur in sofern etwas Typisches, als in ihr das Familienprinzip herrscht; jedoch ist nicht wie in der Clarissa eine Familie um eine Hauptperson gruppiert, sondern drei Familien treten scharf hervor (die William Norwynnes, die Henry Norwynnes, die Familie Rebeccas) und daneben steht als isolierte Hauptperson Agnes Primrose. Auch das passt nicht zu Richardsons Schema. Und die Handlung ist ferner weit bewegter als sie es bei Richardson war. Bei einzelnen Personen (so Henry sen.) sind die äusseren Erlebnisse sogar stärker betont als die inneren, und selbst bei der Clarissa des Romans (Agnes Primrose) sind die äusseren Geschehnisse — Verführung, versuchter Kindesmord, Rettung, Verbannung, langsames Sinken, Verbrechen, Tod am Galgen — doch

variierter als bei Richardson; die Schicksale einer Clarissa sind interessanter gestaltet, indem mit ihr verbunden sind die Erlebnisse einer Moll Flanders und Roxana. Der Persönlichkeitsroman zeigt die starke Tendenz, sich auszuweiten durch Anlehnung an den Abenteuerroman, ohne ihn jedoch zu erreichen; vielmehr hat diese Entwicklung zu einer ganz neuen, selbständigen Gattung geführt. Bei Mackenzie sahen wir, wie die alten bestehenden Typen sich unter dem Einfluss der neuen Ideen fortbildeten und wie schliesslich im zweiten Teil des Man of the World der neue soziale Romantypus auf dem Untergrunde des Richardson-Goldsmithschen Persönlichkeitsromans entstanden war. Derselbe neue Typus liegt hier vor; er ist völlig ausgereift, indem auch die Liebesgeschichte, die dort noch das eine Konstruktionsmotiv lieferte, hier zur Episode geworden ist; Konstruktionsmotiv ist jetzt lediglich der soziale Gegensatz, der gleichzeitig ein moralischer ist. Die Grossen und Reichen sind schlecht; wahre Tugend findet sich nur in den Hütten der Armen.

Im einzelnen begegnen manche typische Motive namentlich aus der Gattung des Abenteuerromans. Die Erzählung beginnt bei der älteren Generation (s. o. S. 95). Einem edlen, selbstlosen Bruder steht ein intriganter, egoistischer gegenüber; diese an Tom Jones und Blifil erinnernde Gruppierung wird sogar durch zwei Generationen hindurchgeführt. Dem eigentlichen Helden, Henry jun., steht die Tante, in deren Hause er lebt (Lady Clementina Norwynne), mit derselben Abneigung gegenüber wie dem Tom Jones (scheinbar) seine Pflegemutter Bridget Allworthy und Peregrine seine Mutter Mrs. Pickle; wie bei Fielding und Smollett verhält sich auch hier der Mann des 'bösen Weibes' ziemlich passiv. Der gute Bruder der älteren Generation zieht hinaus in die Welt, er leidet Schiffbruch (s. S. 96), lebt bei den Wilden und kehrt schliesslich in die Heimat zurück wie Robinson; der edle Mann des jüngeren Geschlechtes verlässt das Haus seines Pflegevaters infolge einer Intrige, an der der böse Vetter die

Schuld trägt. Eins der beiden edlen Mädchen (Rebecca) lebt in egoistischer Umgebung; wie in der Clarissa ein verständnisloser Bruder, so führen hier harte Schwestern das Gegenspiel gegen sie (cap. XXVII). Wie im Tom Jones, so steht auch hier die Unschuld vor dem Richter, und das Verhör schlägt gegen sie aus (ebd.). Es fehlt nicht der Friedensrichter (cap. XXVIII), und wie bei Mackenzie erhalten wir auch hier eine Sitzung des Schwurgerichts, mit starker Detaillierung und scharfer Pointe: der Verführer selbst sitzt über sein Opfer zu Gericht.

2.

Mrs. Inchbalds Charaktere sind wesentlich traditionell. Die männlichen Hauptcharaktere — die Henrys — sind Grandisons, nur ohne die moralisierende Redefreudigkeit des Urbilds; in dem Rymerschen Kreise begegnen wir den Typen aus Clarissas Familie: der strenge Vater, die harte Schwester; Rebecca Rymer ist ein Emblem weiblicher Güte vom Clarissatypus, jedoch ohne schärfere Züge. Über Lady Clementinas Ähnlichkeit mit Miss Allworthy und Mrs. Pickle ist schon gesprochen worden; die herzlose Weltklugheit, die sie ausserdem zeigt, ist ganz die Art ihres Mannes. Literarhistorisch bedeutsam sind nur zwei Charaktere, Agnes Primrose und der Dekan William Norwynne. Für erstere kann ich literarische Tradition nur in ganz bescheidenem Masse namhaft machen. Richardson hat dem Jahrhundert den Blick für die Konflikte des weiblichen Lebens geschärft, und Fielding hat die Zeitgenossen gelehrt, auch beim irrenden Menschen das Heroische des Kampfes zwischen Leidenschaft und Pflicht zu verstehen. Verführung und Schuld hatte dann Goldsmith in seiner Olivia Primrose dargestellt; aber genauere Ähnlichkeiten mit Mrs. Inchbalds Agnes fehlen: Olivias Fehltritt erwächst aus weiblicher Eitelkeit, Agnes' Schuld ist nur vertrauensvoller Opfermut. Ihre einzige wirkliche Vorgängerin ist Mackenzies Harriett Annesly, die aber einerseits doch einer sozial höheren Schicht entstammt, andrer-

seits auch viel zu oberflächlich gezeichnet ist, um als Begründerin eines neuen Typus gelten zu können. So ist es doch wesentlich Mrs. Inchbalds Verdienst, wenn jetzt dem fehlbaren männlichen Helden Tom Jones ein weibliches Gegenstück zur Seite steht. Auf anderem Wege hatte sie bereits dasselbe erreicht in der Miss Milner ihrer Simple Story, von der im nächsten Kapitel noch die Rede sein wird.

Dass Agnes Primrose durch das Vorbild von Mackenzies Harriett beeinflusst ist, wird dadurch wahrscheinlich, dass ihre Gegenspieler, die beiden William Norwynnes, der Dekan und sein Sohn, offenbar nur schärfere Ausprägungen des neuen Typus sind, der mit Mackenzies korrektem Weltmann Sindall in der Literatur auftaucht. Beide, Vater und Sohn, haben nur Verständnis für das, was zum guten Ton gehört, und das umfasst nicht nur Kleinigkeiten der Kleidung und des Benehmens, sondern ebenso eine beschränkte Zahl äusserlich auffallender Tugenden: sie sind streng moralisch, soweit die Welt es sieht; aber die korrekte Form deckt bei beiden ein lasterhaftes Herz. Der Vater ist würdig in seinem Benehmen, aber es ist *a terrifying dignity*, die nichts weiter ist als Selbstüberhebung (cap. X, p. 30). Er ist gleichgiltig und lieblos gegen seine Frau; aber die Welt hält ihn gerade darum für einen Mustergatten, weil er keinen Versuch macht, ihre Torheiten zu bekämpfen (cap. XV, p. 47). Er ist kriechend gegen alle Vornehmeren, schreibt für den Bischof gelehrte Abhandlungen, damit dieser sie als die seinen ausgeben kann (p. 48), aber im Herzen denkt er nur daran, sich selbst einen Bischofssitz zu erschleichen und würde sofort seine optimistische Meinung von der englischen Politik ändern, wenn sein Streben ihm missglücken sollte (cap. XXXIV p. 141 f.). Sein Sohn ist ebenfalls korrekt gegenüber Agnes; er sagt ihr im Voraus, dass er sie nicht wird heiraten können; aber mit grösster Herzlosigkeit stösst er sie ins Elend, das er selbst verschuldet hat; er liebt es, wohlzutun und sich in allen Tugenden zu betätigen — nur

nicht in denen, die seine unmittelbare Pflicht erfordert, und die wohltätigen Gesellschaften, die er gründet, haben viel mehr den Zweck, ihm selbst Ruhm einzubringen als den Armen wirklich zu helfen. Auf dem Gebiete dieses Charaktertypus hat Dickens weitergearbeitet.

3.

Mrs. Inchbald ist Schauspielerin gewesen; das zeigt sich in ihrem sicheren Instinkt für eindrucksvolle Handlungsführung. Zunächst teilt sie ihre Geschichte in verhältnismässig kurze Kapitel, deren jedes möglichst nur ein Erlebnis enthält und gern mit einer scharfen Pointe schliesst. Das ist echt dramatische Technik. Bei Defoe, bei Smollett, bei Richardson, auch — wenn auch in geringerem Grade — bei Goldsmith ist von einem solchen Streben nach Herausarbeitung der einzelnen Effekte noch nicht die Rede; weshalb ein Kapitel schliesst, ist bei ihnen schwer zu sagen. Eine gewisse Tendenz, nur ein einziges Ereignis in das Kapitel zu setzen, jede Einzelszene somit zu einem selbständigen Ganzen zu erheben, zeigt sich bei Fielding, aber auch bei ihm nur in schwachem Masse; nur bei Mrs. Radcliffe und Lewis (s. o. S. 316, 323) ist die wirksame Ausbildung der Einzelszene weiter gediehen.

Aber nicht nur wenn man die einzelnen Kapitel nebeneinander hält, sondern auch wenn man den Roman als Ganzes betrachtet, erhält man den Eindruck eines fast dramatischen Aufbaus Die Normalform des Dramas verlegt die grössten Effekte in die Mitte und an den Schluss (3. und 5. Akt), und ganz in derselben Weise ist hier die Handlung konzentriert auf zwei stark eindrucksvolle Momente, zu denen die übrigen empor- oder von ihnen wieder herabführen. Die erste Höhe in der Mitte ist allerdings mehr eine Szenenfolge als eine Einzelszene: a) Rebecca Rymer steht vor dem Vater und den Schwestern, sie wird beschuldigt, Mutter des Findlings zu sein, sie gesteht es in ihrer Verwirrung und nennt Henry als Mitschuldigen (cap. XXVII ff.). b) Henry leugnet

und wird von dem Dekan aus dem Hause gewiesen (cap. XXVIII). c) Agnes, die Schuldige, denkt an Selbstmord, wird von Henry gerettet und bekennt ihre Schuld (cap. XXX). d) Agnes vor dem Dekan. Enthüllung des Ganzen (cap. XXXI). Aber die zweite Höhe am Schluss ist dann mit grosser Kompaktheit ganz dramatisch in eine einzige Szene gepresst: im XL. Kapitel steht Agnes vor William — der einstmals Geliebte ist jetzt ihr Richter — und wird wegen Diebstahls zum Tode verurteilt. Gewiss würde die Kunstform des Romans in beiden Fällen eine noch engere Anlehnung an den Bau des Dramas gestatten: ohne wesentliche Schwierigkeiten liesse sich die Folge von vier Szenen auf dem Höhepunkt in eine einzige verschmelzen, und in die Katastrophe, in der nur zwei Personen der Handlung auftreten, liessen sich — eine Gerichtsszene ist öffentlich, hat also Zuschauer — bequem auch die übrigen hineinarbeiten. Aber in welchem Roman vor Mrs. Inchbald könnte man eine kurze Szenenfolge von weniger als dreissig Seiten namhaft machen, in der die Handlung wie hier in cap. XXVII—XXXI den unbestrittenen, für alle wesentlichen Personen des Romans (William jun., Henry, Agnes, Rebecca) wirksamen Höhepunkt bildet? In welchem Roman findet man eine gleich knappe und eindrucksvolle Katastrophe? Aber damit ist das dramatische Element in Mrs. Inchbalds Handlungsführung nicht erschöpft. Am Anfang steht eine Art Prolog, cap. I—VIII bringt die Geschichte der älteren Generation (William und Henry sen.), dann kommt cap. IX—XIX die breit zuständlich behandelte Exposition (die Charaktere von William und Henry jun.), dann cap. XX—XXVI die Einleitung der Handlung; alles verhältnismässig breit und behaglich geschildert; sodann der eben besprochene Höhepunkt. Der Zwischenraum zwischen Höhepunkt und Katastrophe wird dann echt dramatisch kurz behandelt: Agnes' allmähliches Sinken und Henrys Reise nach Amerika werden nur sehr summarisch erzählt (cap. XXXII—XXXIX); alle Kräfte werden gespart für die grosse Szene der Katastrophe.

Dann macht sich allerdings wieder die Romanform geltend in einem epischen Bericht: wir erfahren von Agnes' Sterben und Williams Reue (cap. XLI, XLII), aber dann, gleichsam in einem dramatischen Epilog, sehen wir die Rückkehr der beiden Henrys: sie begegnen einem Leichenzug und erfahren, dass der Dekan begraben wird und seine Gemahlin bereits tot ist; es kommt zu einem erschütternden Wiedersehen mit den Rymerschen Töchtern: das ist wieder ganz dramatische Art: des älteren William Tod wird uns nicht episch erzählt, sondern wir sehen das Ereignis in dem eindrucksvollen Bilde seines Begräbnisses. Man sieht, nicht umsonst war Mrs. Inchbald dramatisch geschult, und wieder zeigt, wie wir es bereits bei Fielding, wenn auch auf anderem Gebiete (s.o.S.89), konstatieren konnten, die Entwicklung des Romans mit dem Aufsteigen zu grösserer Beherrschung der künstlerischen Form gleichzeitig eine Annäherung an die Technik der älteren und bereits feiner ausgebildeten Kunstform.

4.

Die übrigen Punkte von Mrs. Inchbalds Romantechnik lassen sich zum grössten Teile kurz besprechen. Ihr Vortrag ist durchaus objektiv, ohne stärkere Betonung des Details, die ja auch dem kompakten Eindruck dieser dramatischen Handlungsführung nur Abbruch tun würde. Die Geschichte endet mit erschütternder Tragik wie der Man of the World. Humor fehlt ganz, ebenso alle ausgesprochene Didaxis. Was an didaktischen Wirkungen in der Geschichte latent ist, bricht hervor in schneidender Satire, deren Ausprägung wieder eine seltene Originalität verrät.

Allerdings fehlen auch hier die traditionellen Elemente nicht ganz. Die alte ständische Satire des Abenteuerromans tritt zu Tage in einem Journalisten, der mit frecher Aufrichtigkeit erklärt, nur die Unschuldigen würden in der Presse beleidigt, weil diese sich für gewöhnlich nicht wehren (cap. XV, S. 53). Der ältere William wird einmal geschildert in seiner Eigenschaft als Friedensrichter

mit leiser Abschwächung des konventionellen Standesporträts: er bestraft nicht gerade die Unschuldigen und lässt die Schuldigen entfliehen; aber die Behandlung des Angeklagten wird doch ganz nach seinem Range ein wenig gemildert oder verschärft (cap. XXXI, p. 128). Das alles könnte mit leichten Änderungen auch bei Fielding stehen.

Das Eigentümliche an Mrs. Inchbalds sozialer Satire ist etwas anderes: die Rollen des Romans sind in Familiengruppen zusammengefasst, und diese werden gegenübergestellt in scharfem sozialen Kontrast. Zum ersten Male in der englischen Literatur werden die Armen und die Reichen, die Niederen und die Höheren rein nach sozialen Gesichtspunkten kontrastiert und — wenn auch mit einer Einschränkung am Schluss — verglichen zu Gunsten der Niederen. Davon war bei Fielding und Smollett noch keine Rede: sie suchen ihre Oddities bei den Reichen und den Armen und lachen über beide. Ein leichter Fortschritt begegnet bei Goldsmith: hier wird dem edlen armen Primrose der böse reiche Thornhill gegenübergestellt; aber der letztere erhält sofort eine Folie in seinem reichen und edelmütigen Oheim, und Primrose, der studierte Mann, kann unmöglich als typischer Vertreter der sozial niedrigstehenden Schichten gelten; die Kontrastierung geschieht doch ganz überwiegend nach moralischen, nur zum kleinsten Teile nach sozialen Gesichtspunkten. Aber wenige Jahre nach dem Vicar of Wakefield finden wir bei demselben Goldsmith den Klassengegensatz im Deserted Village (1770), und schon Gray hatte ihn 1751 in seiner berühmten Ode auf dem Dorfkirchhof gestreift. Beide wollen Mitgefühl erregen mit den Armen; Gray bedauert und entschuldigt sie: es sind Menschen, deren Naturanlagen infolge widriger Umstände nicht haben zur Reife kommen können; Goldsmith ist weniger herablassend, er hat mehr Verständnis für den inneren Wert des Landlebens gegenüber dem überkultivierten Treiben der Stadt, aber auch seine Darstellung ist noch auf den apologetischen Ton gestimmt: er muss noch ver-

teidigen und beweisen. Neu ist bei ihm das Eingehen auf Einzelschicksale: das arme verführte Mädchen in der Stadt, der Schulmeister und — entsprechend seinem Roman — der gute Landprediger; allerdings steht diesen Dorftypen auf der Seite der Reichen keine entsprechende Reihe sozialer Porträts gegenüber. Der apologetische Ton verschwindet dann ganz bei Crabbe: im Village (1783) entwirft er ein erschütterndes Gemälde vom Schicksal der armen Dorfbewohner, aber ganz ohne das Bewusstsein eines sozialen Kontrastes: zwar sind Geistlicher (I 304 ff.) und Armenarzt (I 288 ff.) roh und gefühllos; aber unter den Angehörigen der niederen Stände herrschen dieselben Laster: nur dass die Vornehmen sie ein wenig besser zu verkleiden wissen. In völliger Schärfe tritt der Gegensatz erst zu Tage bei Robert Burns, und der herkömmliche apologetische Ton ist einem lauten, siegesgewissen Triumph gewichen: sein The Cotter's Saturday Night (1786) ist ein Fest wahren Menschentums gegenüber allem künstlichen Pomp und aller erlogenen Würde der Kultur; aber auch bei ihm ist der soziale Gegensatz noch nicht rein erfasst; noch viel stärker klingt der nationale Kontrast durch das Gedicht: Schottlands alte Grösse ist es, die in der Einfachheit der Bauernhütte in vollster Glorie erstrahlt.

Deutlicher ist der rein soziale Gegensatz bei Miss Burney: Cecilias (1782) Vormund Mr. Harrel lebt in üppiger Pracht und verschwendet sein Geld in sinnlosem Luxus. Aber die armen Handwerker, die ihrer Arbeit Lohn verlangen, bezahlt er nur mit Hohn und regt sich sogar auf über die Hartnäckigkeit, mit der sie auf ihren Forderungen bestehen. Miss Burney kennt bereits den hartherzigen Reichen, den Dickens später nicht müde wird zu karikieren. Es ist der sonst ganz brave Kleinbürger Hobson, der von Almosen nichts wissen will. Er ist für Gerechtigkeit, und *'pound for pound and pence for pence'* ist sein Grundsatz. *'But as to giving to them beggars, it's what I don't approve. I pay the poor's rate and that's what I call charity enough for any man'* (Cec III 134). Das sind

schon moderne Gedanken, aber die Einkleidung ist doch traditionell. Hobson ist keine abschreckende, sondern eine komische Figur. Noch ist der antisoziale Charakter ein seltsamer Heiliger wie bei Fielding und Smollett, nicht der Feind der Gesellschaft. Aber ganz modern ist Miss Burney, wenn sie von dem Reichen bereits mehr verlangt als blosse Almosen. Belfield, der begabte junge Mann, der durch eigene Schuld ins Unglück geraten ist und sich nun ehrlich bemüht, sich eine neue Existenz zu gründen, spricht bereits von dem Recht der Armen auf Hülfe, ja noch mehr auf Achtung — und diese hat er als Hauslehrer eines reichen Mannes nicht gefunden:

> *Though dependent I demand respect as well as assistance; . . . though poor I will accept no gifts if offered with contumely. . . . The man whose only want is a few guineas, may . . . obtain them; but he who asks kindness and protection, whose oppressed spirit calls for consolation even more than his ruined fortune for repair, how is his struggling soul, if superior to his fate, to brook the ostentation of patronage, and the insolence of condescension?* (Cec III 29 f.)

Auch Maria Edgeworth — damit greifen wir allerdings schon über die Zeit von Mrs. Inchbald hinaus — benutzt ihre Romane gelegentlich zu sozialer Satire. Wie herzlos und unbedacht ist Lady Delacour; ein armer Gärtner hat mit jahrelanger Mühe sich eine Aloe gezogen; er hofft mit ihr sich ein kleines Vermögen zu erwerben; die vornehme Lady zwingt ihn dazu, seinen Schatz für ein Ballfest herzugeben, damit sie durch diesen *clou* eine Rivalin ausstechen kann, und der arme Mann erhält nichts für seine Mühe (Bel.). Mylady Rackrent ist sehr mildtätig gegen die Armen, aber es ist eine eigentümliche Art der Wohltätigkeit, die schliesslich der vornehmen Dame selbst zugute kommt. Sie unterhält eine Armenschule, wo die Kinder unentgeltlich lesen und schreiben lernen und dafür unentgeltlich für die Gutsherrin spinnen, und ebenso weiss sie die Weber und schliesslich alle Leute im Dorf unter der Maske des Wohltuns für sich arbeiten zu lassen (5 f.).

Was nun bei Miss Burney und Miss Edgeworth eine gelegentliche Seitenwirkung ist, wird zum Hauptthema des

Romans bei Mrs. Inchbald; hier werden vom ersten Kapitel bis zum letzten die beiden Klassen der Gesellschaft scharf kontrastiert.

Sie legt den gleichen Massstab an wie ihre Vorgänger: von *'native charm'* und *'gloss of art'* spricht Goldsmith (253), Burns kontrastiert *'artless notes in simple guise'* und *'pomp of method and of art'* (Cott. Sat. N. 109, 146); für Mrs. Inchbald sind die Armen die Vertreter von *Nature*, die Reichen stehen im Banne von *Art*. Um dies zu beweisen, bedient sie sich eines Motivs, das ebenfalls schon typisch war: der reiche Verführer des armen jungen Mädchens. Es ist interessant, wie sich an diesem Motiv die Wandlung sozialer Anschauungen geltend macht: Lovelace und Clarissa stehen sich sozial im wesentlichen gleich; Thornhill ist schon der Reiche, der die Tochter des Armen verführt — aber noch ist das Problem nicht in seiner sozialen Schärfe erfasst: wenn die Tochter des Pfarrers, also ein Mädchen mit guter Erziehung, fällt, so liegt sicher ein Teil der Schuld bei ihr selbst; ganz schutzlos ist nur das arme ungebildete Mädchen aus niederstem Stande, das keine umsichtigen Eltern zu behüten vermögen. Auch im Deserted Village (325 ff.) haben wir zwar eine unglückliche Verführte — aber auch sie selbst kann der Dichter nicht freisprechen; hat sie doch einst aus Eitelkeit und Ehrgeiz die heimische Scholle verlassen, um ohne viel Arbeit in der Stadt ihr Glück zu machen. Wieder ist Burns der sozial am weitesten vorgeschrittene: wenn er der armen Jenny unschuldiges Glück malt und mit lauter Emphase sich wendet gegen den Schurken, der mit *studied, sly, ensnaring art* (84) erbarmungslos das Glück des Mädchens und der Eltern vernichtet, so deutet er damit auf einen Verführer aus guter Familie. Aber erst Mrs. Inchbald gibt statt einer kurzen Andeutung die ganze erschütternde Geschichte, und sie wagt es auch, sie durchzuführen bis zu ihrem bitteren tragischen Ende. Und schliesslich hat sie — im Anschluss allerdings an Mackenzie — noch in anderer Weise das Problem in seiner ganzen

Schärfe erfasst: es ist nicht der verführerische Lebemann, dem gegenüber das Mädchen völlig schutzlos ist, sondern der egoistische Moralist, dessen unbefleckter Ruf ihn vor jedem Verdachte schützt, dem gerade ein edles Mädchen wie Agnes Primrose ihr unbedingtes Vertrauen schenkt

Der soziale Kontrast beherrscht nun — ohne Beimischung nationaler Gesichtspunkte wie bei Burns, ohne Hervorkehrung moralischer Charaktergegensätze wie bei Goldsmith — den ganzen Roman. In der Charakteristik: die Reichen sind böse, die Armen mitfühlend und gut. In der Charakterisierungskunst: der Unterschied zwischen William und Henry wird immer wieder in vergleichendem Kontrast betont (60 f.), auch die Handlung schreitet öfters fort in diesem Gegensatz, der dann gern für die Charakterisierung der beiden Familien ausgebeutet wird (68, 99, 144, 152); die Antithese erstreckt sich bis auf kleine zuständliche Szenen: wenn die verkünstelten Reichen von *compliments, reserve, stateliness, war* sprechen, nennen die Anhänger der Natur dasselbe mit den richtigen Namen *lies, pride, affectation, massacre* (44).

Völlig neu — wenn man absieht von der gelegentlichen Seitenwirkung bei Mrs. Burney (S. 372) — ist nun aber der Hauptpunkt von Mrs. Inchbalds sozialer Theorie. Gray sah mitleidig und wohlwollend auf die Armen herab, Burns proklamierte mit trotziger Apostrophe ihren höheren moralischen Wert; noch revolutionärer ist diese bescheidene Dame, die von Rechten der Armen spricht und von Verpflichtungen der Reichen gegen sie. Die Armen brauchen sich nicht mit der Kost des Arbeitshauses zu begnügen, wenn die Reichen schwelgen (cap. XLIV p. 180). Es ist unmenschlich, von ihnen immer nur Tugenden zu verlangen und nicht an ihre drückende Not zu denken: William Norwynne zwingt sie, allsonntäglich zur Kirche zu gehen; aber ob sie bei der Rückkehr auch ein Mahl auf dem Tische finden, ist eine viel zu niedrige und zu weltliche Frage für seinen religiösen Eifer (cap. XXII p. 78), und seiner Freunde, der Bendhams, soziale Weis-

heit schmiedet auch nur geistreiche Pläne, wie die Armen mit nur ein wenig mehr Sparsamkeit und Umsicht vorzüglich auskommen könnten (cap. XIX p. 65) — es ist eine *unpitying piety*, die so redet (cap. XXII p. 79); sie hat liebevolles Verständnis für Hunde und Pferde, aber für den Armen kennt sie nur ein Rezept: das Arbeitshaus — dort ist er gut genug aufgehoben (cap. XLIV p. 180); und diese harte Verständnislosigkeit ist um so empörender, als sie gewöhnlich gepaart ist mit schonender Milde gegenüber den Verfehlungen der oberen Klassen; ja die '*strenuous opposers of vice in the poor*' sind gewöhnlich auch die '*gentle supporters of it in the rich*' (cap. XXIV p. 88). Das sind Gedankengänge, die zu Dickens führen.

Aber so kühn sie auch erscheinen mögen, es fehlt ihnen jede revolutionäre Spitze; ein überraschender Abschluss gibt der sozialen Predigt eine neue Front. Mrs. Inchbald wendet sich mit gleichem Ernst an die Armen. Nicht die Sache der Reichen ist es, ihnen Zufriedenheit zu predigen, aber doch ist sie der einzig mögliche Weg zum Glück. Die Armen mögen sich bescheiden, zufrieden sein mit dem, was sie erreichen können und nicht begehren, was ausserhalb ihrer Sphäre liegt — und sie haben das Glück; in dem Augenblick, wo sie aufhören, den Mammon zu verehren, zerbricht das Götzenbild und sein Kultus ist zu Ende! Die beiden Henrys und Rebecca haben das Geheimnis gefunden: nach einem einzigen Jahre angestrengter Arbeit sind sie '*in the enjoyment of every comfort which such distinguished minds knew how to taste*' (cap. XLVII p. 189).

Dieser versöhnende Schluss macht dem guten Herzen der prächtigen Dame alle Ehre, die selbst in bescheidensten Verhältnissen zu den glücklichsten Menschenkindern gehörte; aber wer sich an ihrer Kunst erfreut hat, auf den wirkt er als eine traurige Enttäuschung. Ein Roman, der Natur und Kunst mit einander kontrastierte, musste entweder in beiden Lagern, bei Arm und Reich, die edlen Naturcharaktere und ihre kläglichen Kunstverbildungen

sehen, das hat Mrs Inchbald nicht getan. Oder wenn sie die Schlagworte verkörpert fand in zwei verschiedenen Schichten, so musste sie auch die Tendenz durchführen bis zum Schluss. Tendenzpoesie ist vielleicht nicht die höchste, aber immerhin eine legitime Form der Poesie, nur Rule Britannia mit einem Schlussvers von allgemeiner Gleichheit der Nationen ist künstlerisch unmöglich. So viel Mrs. Inchbald auch geleistet hat — hier hat sie versagt; sie hat eine männliche Fanfare geblasen und die letzte Note ausklingen lassen in weiblich sentimentaler Schamade.

## III.

## William Godwin.[65])

Wir haben gesehen, wie der Versuch, dem alten Roman soziale Wirkungen abzugewinnen, gescheitert war an dem Typus des Abenteuerromans, geglückt in der Gattung des Persönlichkeitsromans; der Man of Feeling war keine zusammenhängende Erzählung mehr, sondern nur eine Serie von Episoden; aber der zweite Teil des Man of the World und Nature and Art sind die ersten wirklichen sozialen Romane. Und es ist auch leicht zu sehen, wie das so kommen musste: im Man of Feeling sollte das soziale Interesse des Lesers erregt werden durch die Objekte, an denen die Reise des Helden vorübergeht, das führte dazu, dass für den Helden selbst nur wenig Teilnahme übrig blieb. Im Man of the World dagegen appelliert der unsoziale Charakter des Helden selbst an unser Interesse, in Nature and Art wird an den Hauptpersonen der Geschichte ein soziales Problem erörtert.

Warum sollte es aber nicht auch in der Gattung des Abenteuerromans möglich sein, das soziale Interesse des Lesers zu befriedigen nicht an Nebendingen, nicht an Objekten, die der Held sieht, sondern an dem Helden selbst, indem auch in einem Abenteuerroman der Held in ein soziales Problem verwickelt wird? Wenn z. B. als Grund für die Reise des Helden nicht mehr eine Liebesverwick-

lung angenommen wird, sondern irgend ein sozialer Konflikt, ein Gegensatz zwischen Reich und Arm, zwischen Hoch und Niedrig, zwischen mächtig und einflusslos? Tatsächlich brauchte dieser Versuch nur einmal unternommen zu werden, um zu glücken. Godwin zeigt in seinem Caleb Williams (1794), wie ein reicher Mörder den armen Unschuldigen, der von seiner Mordtat weiss, von Ort zu Ort hetzen, ihm alle Ruhe, alles Glück nehmen, ihn fast an den Galgen bringen kann, ohne dass der Arme sich zu wehren vermag. Gerade das Grundmotiv des Abenteuerromans, das rastlose Hin und Her von einem Schauplatz zum anderen, lässt sich in hervorragendem Masse für soziale Wirkungen ausnutzen.

Wir wissen genau, wie Godwin zur Konzeption des Caleb Williams kam:

> *'I formed a conception of a book of fictitious adventure that should in some way be distinguished by a very powerful interest . . . I bent myself to the conception of a series of adventures of flight and pursuit; the fugitive in perpetual apprehension of being overwhelmed with the worst calamities, and the pursuer, by his ingenuity and resources, keeping his victim in a state of the most fearful alarm.* (Einleitung p. XVII.)

Der Roman soll also eine Serie von Abenteuern enthalten, die durch das Motiv der Verfolgung unter einander verknüpft sind. Der Autor ist dann weiter dazu vorgeschritten, eine Situation zu erfinden, aus der das Verfolgungsmotiv entspringen konnte: Caleb Williams ist durch seine Neugierde zum Mitwisser eines Mordes geworden, und der Mörder ist um seiner Existenz willen gezwungen, ihm keine Ruhe zu lassen; daraus ergeben sich dann gewisse Eigenschaften des Mörders (Falkland): damit die Verfolgung möglich ist, muss er dem Opfer sozial überlegen sein, ja ausgestattet mit jedem Vorteil, den eine glänzende äussere Stellung verleiht; weiter treten mit einer gewissen Notwendigkeit einige Charakterzüge hervor: er muss über eine gewaltige Willenskraft und glänzende Geistesgaben verfügen. Soweit folgt sein Charakter aus der Situation. Godwin fügt dann noch hinzu, dass er es für nötig ge-

halten habe, ihm allerhand liebenswürdige Eigenschaften zu verleihen, um ein Interesse für ihn zu erregen (p. XVII f.).

Es ist literarhistorisch interessant, dass wir hier auf Grund von Aussagen des Dichters selbst die Genesis des Romans verfolgen können. Die abenteuerlichen Geschehnisse sind der Keim des Ganzen gewesen; nicht nur das letzte Produkt ist ein Abenteuerroman, sondern die Geschichte hat von Anfang an nichts anderes sein sollen. Der Roman gehört also ohne weiteres in die Entwicklungsreihe, die von Defoe und Fielding ausgeht. Aber — und das ist ein bedeutsamer Unterschied — nicht die Abenteuer an sich sind das Wesentliche, sondern ihre innere Verknüpfung, ihre rasche Aufeinanderfolge, ihre Wirkung auf den Seelenzustand der Hauptperson. Eine sehr straffe Führung der Handlung, eine tiefgehende Charakterzeichnung des Helden gehört also mit zum Grundplan, und da die Abenteuer sämtlich von einem einzigen Gegenspieler veranlasst werden, ist auch dessen Charakter wichtig. Bei Godwin hat der Abenteuerroman das Stadium künstlerischer Erhebung erreicht, in dem nicht mehr das Rohmaterial an sich bedeutsam ist, sondern nur noch seine innere Verbindung, nicht mehr die Quadern, sondern der künstlerische Bau. Es ist eine neue Romangattung entstanden, die vom Fieldingschen Typus die spannende Handlung entlehnt, vom Richardsonschen Typus die scharfe Charakteristik, eine Mischform, wie wir sie schon bei Mrs. Inchbald vorbereitet trafen, jedoch in etwas anderer und weniger vollkommener Legierung: dort überwog deutlich das Interesse für die Charaktere, hier ist die Fabel Hauptsache, aber eine Fabel, die aufs innigste mit dem Hauptcharakter verknüpft ist. Caleb Williams ist der erste Kriminalroman der englischen Literatur, ein Typus, bei dem Hauptcharakter und Fabel gleich wichtig sind. Leicht skizziert war diese Vereinigung schon bei Defoe: Roxana ist die von Ort zu Ort gehetzte Schuldige; wo sie sich hinwendet, taucht ihre Vergangenheit in Gestalt der eigenen Tochter drohend wieder auf; aber in Defoes Roman steht

doch nur ein Teil der Geschichte unter dem beherrschenden Motiv von Schuld und Verfolgung; Godwin war der erste, der daraus das Konstruktionsmotiv eines ganzen Romans machte. [Ziemlich gleichzeitig taucht mit dem Konstruktionsmotiv der Intrige bei Mrs. Radcliffe etwas ähnliches auf; aber in einer Verbindung mit anderen Motiven (Liebe, Geheimnis), die das Neue nicht zu kompakter Wirkung kommen lässt.] Godwins Neuerung ist auch in anderer Richtung ein bedeutsamer Fortschritt: sie muss im Laufe der Zeit dem Dichter sehr viel mehr Freiheit geben, dem Roman noch ganz andere Stoffgebiete erschliessen. Der alte Abenteuerroman hat überhaupt keinen anderen Zusammenhalt als die Person des Helden, seit Fielding sind die Geschehnisse konzentriert hauptsächlich durch das Konstruktionsmotiv einer heroischen, schliesslich glücklich endenden Liebe; das ist ein Fortschritt; aber dem Dichter sind doch drückende Fesseln aufgelegt durch den Zwang, unter allen Umständen eine Liebesgeschichte in dem Roman unterzubringen; es ist ein Schritt zu grösserer Freiheit und Vielseitigkeit, wenn hier ein anderes Ereignis konstruktive Bedeutung erhält und in all seinen Folgerungen an einem Menschenleben gezeigt wird. Seitdem einmal hier die Starrheit des alten Prinzips gebrochen ist, kann auch Sünde und Schuld, kann somit auch jede menschliche Leidenschaft das Konstruktionsmotiv für den Roman abgeben, erhält auch der Roman die Fähigkeit, alle Seiten der menschlichen Seele zu untersuchen und zu schildern. Der Roman kann erst jetzt recht beginnen, sich als Dokument menschlicher Psychologie ebenbürtig neben das Drama zu stellen, seitdem er sich sein Thema frei wählen kann. Seit Godwin mit der Tradition brach, die dem Dichter die stereotype Liebesgeschichte als Hauptthema gibt, ist es möglich, in den Mittelpunkt des Romans zu stellen einen Dombey, ja auch einen Pickwick, die bei Fielding und Smollett unter den Nebenpersonen ihren Platz gefunden hätten und nur zu satirischen Seiteneffekten gedient haben würden.

Das ist keine blosse Konstruktion. Schon in den nächsten Romanen Godwins zeigen sich neue Probleme. Im St. Leon (1799) wird das Thema des Caleb Williams wiederholt: — der Held wird von Ort zu Ort gehetzt; aber energischer ist die Wendung nach dem Kriminalroman hin: es ist nicht die Verfolgung eines mächtigen Herrn, sondern die wirkliche Schuld des Helden, die ihn nicht zur Ruhe kommen lässt. Konstruktionsmotiv ist hier die Verbrecherpsychologie — allerdings noch mit der Beschränkung, dass es sich nicht um ein gemeines Verbrechen handelt, sondern um eine Tat, die in der Sphäre des Schauerlichen und Magischen spielt: der Held ist in den Besitz eines übernatürlichen Geheimnisses gelangt, das sein Unglück wird. Im dritten Roman, Fleetwood (1805), ist das Konstruktionsmotiv ein sehr ähnliches — eine unruhige Seele; — aber doch bedeutet es einen entscheidenden Schritt auf neuen Bahnen: die unruhige Seele eines psychopathischen Menschen. Der Held ist kein Verbrecher im bürgerlichen Sinne; er hat nur ein wildes Leben geführt und keine Befriedigung gefunden, er ist nervös, reizbar geworden und vergiftet sein Leben und das der anderen durch sein krankhaftes Misstrauen. Vor allem leidet darunter seine edle Frau: das weite Gebiet der Eheprobleme ist hier aufs neue betreten, nachdem schon Defoe in seiner Roxana, Fielding in der Amelia sich daran gewagt hatten. Dasselbe Konstruktionsmotiv findet sich dann mit geringen Änderungen im Mandeville (1817). Ein psychopathischer Charakter kann Held des Romans sein; man wird nicht gerade sagen, dass dies an und für sich eine Bereicherung ist; aber es ist doch ein Fortschritt, dass die herkömmliche Beschränkung auf einen einzigen Typus — den des jugendlichen Helden — aufgehoben ist; eine Fülle der verschiedenartigsten Charaktere kann jetzt an zentraler Stelle im Roman auftreten.

Noch weitere Folgen ergeben sich: Godwins Romane zeigen Helden, die eine Wandlung durchmachen. Das ist ja an und für sich nichts Neues: Tom Jones und

Peregrine Pickle wurden durch das Leben geläutert; wir haben die Charakterwandlung geradezu als ein Konstruktionsmotiv jener Romane bezeichnen können. Aber das Motiv war doch nicht recht ausgenutzt, die Charakterwandlungen wurden, namentlich bei Smollett, nicht recht überzeugend, einfach weil das Interesse des Autors sich ganz auf das Hauptkonstruktionsmotiv von der Liebe des Helden konzentrierte. Sowie aber dies Motiv wegfällt, treten die anderen ererbten Konstruktionsmotive entscheidend in den Vordergrund. Wir haben gesehen, wie das Reisemotiv zu neuen Wirkungen belebt wurde; dasselbe gilt noch in stärkerem Masse von dem Erziehungsmotiv. Godwin fasst es in weiterem Sinne, als Motiv der Wandlung eines Charakters, die nicht immer im alten optimistischen Sinne zum Guten emporzugehen braucht, sondern auch einmal umgekehrt enden kann mit dem Überwiegen des Bösen; damit erneuert er ein altes Problem des Romans, an dem sich bereits Defoe in seiner Roxana, auch in Moll Flanders versucht hatte. Und das ist für sein Schaffen geradezu das Hauptproblem geworden. Seine sozialen Interessen sind mit dem Caleb Williams im wesentlichen erschöpft: aber das Interesse für die tragischen Charakterprobleme bleibt. Überall tritt die Wandlung einer Persönlichkeit als Konstruktionsmotiv entscheidend in den Vordergrund: Im Caleb Williams wird der Gegner des Helden (Fleetwood), einer schweren Versuchung erliegend, zum Mörder. Mit Aufbietung aller Energie kämpft er die edleren Regungen seines Ich nieder, um die einmal gespielte Rolle bürgerlicher Ehrbarkeit bis zu Ende durchzuführen, bis er schliesslich — da schimmert die optimistische Auffassung der Fieldingzeit noch durch — kurz vor seinem Ende zusammenbricht und der Wahrheit die Ehre gibt. Im St. Leon ist es der Besitz übernatürlicher Kräfte, der den Helden unglücklich macht: das ist allerdings mehr ein ethisches als ein Charakterproblem; aber Godwin zeigt doch auch, wie das offene Wesen des Helden mehr und mehr verschlossen, düster, hinterhaltig wird, je mehr sein

geheimnisvoller Reichtum auf Misstrauen und Ablehnung stösst. Im Fleetwood und Mandeville wird dann das Wandlungsmotiv zu psychopathischen Wirkungen ausgebeutet: schlimme Lebenserfahrungen sind es, die den Helden mehr und mehr menschenscheu und nervös machen. Allerdings sind beide Romane mehr in der Anlage als in der Ausführung bedeutend. Das zeigt sich unter anderem auch darin, dass Godwin das einmal Errungene nicht festzuhalten und auszunutzen vermag; neben dem neuen Konstruktionsmotiv macht sich das alte Liebesmotiv der Tradition wieder geltend; im Mandeville als Konstruktionsmotiv der Nebenhandlung Clifford-Henrietta; im Fleetwood in der Haupthandlung und eng verbunden mit dem ersten Konstruktionsmotiv: die Liebe zu Mary Macneil ist es, die des Helden Nervosität heilen soll, sie aber schliesslich in schlimmster Weise verstärkt. Godwin hat nicht recht zu gestalten verstanden was ihm vorschwebte; aber man sieht, welche Fülle von neuen Problemen sich dem Dichter bietet, sowie er einmal den Mut fasste, sich von den üblichen Bahnen abzuwenden, die ihm die Sitte vorschrieb.

Noch eine andere — und nicht ganz bedeutungslose — Veränderung folgt aus der Neubelebung des Reise- und des Erziehungsmotivs, es macht die Einheit der Person des Helden entbehrlich. Sobald ein neues Prinzip den ganzen Roman innerlich beherrscht, sind die äusseren Mittel überflüssig, die ihn bisher leidlich zusammenhielten. Wir haben in Godwins ersten Roman zwei Helden, Falkland und Caleb Williams, von denen der letztere dem ersteren zwar durch das einfache Mittel übergeordnet ist, dass er die Geschichte erzählt, von denen aber auch der erstere weit stärker in den Vordergrund tritt als je ein Gegenspieler in einem früheren Roman. Zwei Jahre später folgt Mrs. Inchbald in Nature and Art diesem Beispiel. Auch dort ist der Gegensatz mehrerer Personen, nicht eine einzelne Figur Mittelpunkt des Romans. In seinen späteren Romanen hat Godwin allerdings dies Experiment nicht wiederholt.

2.

So frei nun aber auch Godwin mit den herkömmlichen Motiven des Romans schaltet, er ist doch fortschrittlich eigentlich nur in der Erneuerung der alten Konstruktionsmotive und in allem, was daraus folgt — sonst ist er geradezu ängstlich darauf bedacht, sich an die Tradition zu halten. Das zeigt sich deutlich — und in nicht ganz erfreulicher Weise — in der Gestaltung der Charaktere und in der Verteilung der Rollen. Der herkömmliche Roman kennt zwei Heldentypen, den Grandison, der vorwiegend aktiv erscheint und als fleckenloses Tugendideal durchs Leben geht, und den fehlbaren, wenn auch edlen Tom Jones, den eigene Schuld und tragisches Schicksal in eine wesentlich passive Rolle drängen. Godwin brauchte für seinen Roman zwei Helden, er übernahm sie beide aus der Tradition. Der eine, Falkland, sollte menschlich irren und dann in Konsequenz des ersten Fehltritts sich immer weiter in Sünde verstricken; der andere, Caleb Williams, sollte die verfolgte Tugend darstellen — ohne weiteres passten die Helden, die er brauchte, zu dem, was die Tradition ihm bot; Falkland, der irrende, liess sich als Tom Jones, Caleb, der tugendhafte, als Grandison fassen, und die sozialen Wirkungen des Romans hätten sich mit einer solchen Rollenverteilung sehr wohl vereinigen lassen, und doch sind die Rollen anders besetzt — weil die Tradition es anders verlangt. Grandison ist der aktive, Tom Jones der passive Held; von dieser überlieferten Rollenverteilung kann sich Godwin nicht losmachen. So muss denn der Verfolger die Züge des Tugendhelden tragen, so schwer sich auch der überlieferte Charakter in das Gefüge der neuen Form pressen lässt, und der Verfolgte, der wesentlich passive, muss nach Tom Jones gezeichnet werden — was allerdings leichter möglich ist. Caleb Williams ist genau wie sein Vorgänger im Grunde des Herzens ein edler Mensch, mit starkem Temperament, aufbrausend gegenüber jeder Bedrückung und ausserstande, sich einen Vorteil zu sichern durch eine ehrlose Handlung

— er weigert sich standhaft, seine Ruhe durch eine falsche Selbstbezichtigung zu erkaufen (III cap. XII), mit verzeihender Milde behandelt er am Schluss des Romans den gebrochenen Gegner (Postscript) ähnlich wie Tom Jones den besiegten Blifil; ohne weiteres liessen sich auch mit dem Tom Jonescharakter die Tom Jonesmotive der Handlung verbinden: Caleb ist eine Waise, für die Falkland sorgt wie Allworthy für den Findling Tom, er muss das Haus seines Herrn (TJ: seines Vormundes) verlassen; ein Verdacht lastet auf ihm (CW: Diebstahl und Undank; TJ: Undank); er kommt zusammen mit den Parias der Gesellschaft, in denen er einen merkwürdig gut disziplinierten Staat entdeckt (die Zigeuner bei Fielding — Räuber bei Godwin), sein Schicksal führt ihn ins Gefängnis und bringt ihm bald schlimmste Verzweiflung, bald hoffnungsvolle Freude. Schwerer, ja direkt unmöglich, war es andererseits, den Grandisoncharakter zum Mörder zu machen: Falkland ist ein Grandison, er gilt als Muster eines Gentleman; darin besteht ja für Caleb die Schwierigkeit, sich zu rehabilitieren, dass alle Anklagen gegen diesen vollendeten Ehrenmann auch von den rechtschaffenen und ruhig wägenden Menschen ohne weiteres abgewiesen werden (III cap. XIII f.), er hat wie Grandison Geschmack für Poesie und Kunst — sein Freund ist der Dichter Clare (I cap. IV f.) — er rettet seine Geliebte aus den Armen eines Verführers wie Grandison Miss Byron (p. 87) —; dazu kommt dann das alte Motiv von der Rettung der Geliebten aus Lebensgefahr (s. S. 161); durch sein entschiedenes und taktvolles Verhalten weiss er ein Duell zu vermeiden und doch mit Ehren aus der Situation hervorzugehen (I cap. II; vgl. Grand II 27 ff.). Und dieser vornehmste aller Ehrenmänner soll seinen Gegner Tyrrel meuchlings ermordet, soll die Schuld arglistig zwei Unschuldigen aufgebürdet und ruhig zugesehen haben, als diese für sein Verbrechen am Galgen starben? Das hätte freilich auch ein grösserer Charakterzeichner nicht glaublich zu machen vermocht; bei Godwin bleiben Charakter

und Taten Falklands ganz ohne inneren Zusammenhang. Deutlich zeigt sich im vollendeten Werk noch die Genesis des Romans: zuerst waren die Geschehnisse da, dann mussten die Charaktere in sie eingezeichnet, nicht umgekehrt die Ereignisse aus ihnen entwickelt werden; und bei der Charakterbildung wurde der Dichter beherrscht von den bestehenden Typen — und nur weil zum aktiven Charakter, den er brauchte, sich ohne weiteres der aktive Grandison als Vorlage einstellte, wurde er zum Urbild des Falkland auf Kosten der psychologischen Wahrheit. Wie viel besser hätte ein Tom Jones-Charakter zum Verfolger gepasst; wie leicht liess sich der Mord Tyrrels motivieren bei einem heissblütigen und stolzen Temperament; aber Tom Jones war assoziativ verbunden mit dem Gedanken an Verfolgung und Gefängnis, und so wurde nicht Falkland, sondern Caleb Williams nach seinem Vorbilde gestaltet. Und auch sonst finden wir die Spuren der literarischen Muster. Zwar hat Godwin mit weiser Beschränkung seinen Caleb der traditionellen Umgebung der Tom Jonesfigur entkleidet — er hat weder einen Partridge zur Seite, noch eine Geliebte, die er am Schlusse erringt; das ist eine überraschende Abweichung von der traditionellen Rollenverteilung. Aber der Grandisoncharakter brachte eine heroische Liebhaberin mit sich im Gefolge, und Godwin hat sich nicht entschliessen können, diese zu streichen, obgleich sie (Emily Melville) für den Kern der Handlung entbehrlich ist und nur des Lesers Interesse von dem grossen Zentralmotiv der beiden feindlichen Männer ablenkt. Gewiss ist sie in die Handlung leidlich eingefügt: sie ist in der Gewalt des brutalen Tyrrel, der sie zu einer Heirat mit dem verächtlichen Grimes zwingen will, sie entflieht, erkrankt und stirbt — und die überaus gemeine Behandlung, die sie von ihrem Vormunde erfahren hat, führt zu dem entscheidenden Konflikt mit Falkland und zum Mord; aber der Zusammenstoss der beiden Männer hätte sich auch auf andere, das Interesse weniger zersplitternde Weise begründen lassen. Auch hier hat Godwin

alte literarische Erinnerungen nicht abschütteln können: seine Emily ist eine neue Clarissa — allerdings mit bedeutsamer Änderung ihres Äusseren: sie ist keineswegs schön, sondern klein von Statur und mit trivialen Gesichtszügen, durch Pockennarben entstellt, aber gesund und *'in a high degree engaging'* (51) — ihre Schicksale sind ganz die Clarissens; so muss denn auch Richardsons Solmes in all seiner Niedrigkeit und Gemeinheit — nur mehr sinnlich als habgierig — als Grimes wiedererscheinen, obgleich er für die eigentliche Handlung absolut bedeutungslos ist. Deutlich zeigt sich hier, wie das Liebesmotiv, das einst in Fieldings Hand ein Mittel war, dem Roman stärkere Einheit zu geben, allmählich anfängt, eine Fessel zu werden.

Schwächer tritt in der Rollenverteilung der übrigen Romane der Einfluss Fieldings hervor. Im St. Leon hat deutlich die Amelia zum Vorbild gedient. Der Held hat ein gutes Herz, ist jederzeit weichen Regungen zugänglich, empfindet tiefe Liebe zu Weib und Kind — ist also wie dort geschaut in der Familie —; aber es fehlt ihm an Energie. Seine grosse Leidenschaft ist dieselbe wie die Booths, ihn beherrscht das Spiel. Ihm gegenüber steht die edle Marguerite Damville, die edle, opferfreudige, ausharrende Gattin; sie ist etwas energischer dargestellt als Amelia: sie ist empört über seine Hinterhaltigkeit und heimlichen Künste; aber das ist der einzige Unterschied. Vielleicht ist es kein Zufall, dass auch in diesem Roman ein rührend treuer Diener dem Helden zur Seite steht, der edle Neger Hector (vgl. Atkinson); doch sind die Schicksale der beiden absolut verschieden. Ein Gegner fehlt während des grössten Teils des Romans und ebenso ein Schützer; die ganze Erzählung ist (hier und in den folgenden Romanen) lose zusammengefügt nach dem Prinzip des Abenteuerromans. Dass am Schlusse der eigene Sohn, ohne den Vater zu kennen, sein Gegner wird, ist ein interessanter Effekt. Auch im Fleetwood ist von einer eigentlichen Rollenverteilung nicht die Rede; nur steht dem edlen Ruffigny sen. sein intriganter Bruder gegenüber wie

Blifil dem Tom Jones; das Verhältnis setzt sich fort in der zweiten Generation, wo allerdings der Blifilcharakter nur einmal kurz erwähnt wird, nicht in die Handlung eingreift (Bd. II cap. X). Genauer wird ein zweites Paar charakterisiert, bei dem die literarische Abhängigkeit noch deutlicher ist, die Stiefbrüder Gifford (= Blifil) und Kenrick (= Tom Jones), von denen der erste nach dem Erbe strebt, den edleren Stiefbruder bei seinem Wohltäter verleumdet und schliesslich scheitert; nur sind die Motive sämtlich verstärkt: der Intrigant (Gifford = Blifil) schreitet bis zu einem Mordversuch vor und endet am Galgen; dass der edle junge Held verliebt ist und seine Geliebte schliesslich erringt, stimmt gleichfalls zum Typus, wenn auch die Ausführung im einzelnen ganz selbständig ist. Im Mandeville strebt nach der Hand der edlen Henrietta ein ähnliches Paar: der edle Clifford und ein (mit ihm allerdings nicht verwandter) gemeiner Intrigant Mallison. Bemerkenswert ist, dass zwei Personen so verschiedenen Charakters wie Clifford und Mallison des Helden Gegner sind. Die Rollenverteilung Clarissa-Miss Howe wirkt nach in einer Episode; der Held hat nacheinander zwei Mätressen: die eine ist heroisch, die andere liebenswürdig und scherzhaft — allerdings sind diese Charakterzüge dem Zusammenhang geschickt angepasst: die eine (die Markgräfin) freut sich daran, ihren Liebhaber zu quälen, die andere (die Gräfin) ist gefühlvoll und flatterhaft (Flw I cap. VI und VII).

Fleetwood selbst ist ein neuer Charakter des englischen Romans. Er ist zunächst ein 'junger Held' mit edlen Eigenschaften, der es liebt, Gutes zu tun, sein Leben wagt, wenn es gilt, das eines anderen zu retten, aber leicht bestimmbar: in Oxford und Paris lässt er sich in den Strudel vornehmer Vergnügungen hineinziehen und geht eine Zeit lang darin unter. Bis hierher ist er ganz ein Fieldingscher Held, ein Tom Jones und Booth. Dann aber setzt die eigenartige Entwicklung ein: seine Weichheit (er ist ein Gegner aller rohen Vergnügungen, z. B. der Jagd [I p. 33]) und Entschlusslosigkeit macht ihn zum

menschenhassenden Einsiedler, und seine Heirat mit Mary Macneil verschlimmert das Übel noch; eine wahnsinnige Eifersucht erfasst ihn und er wird zur Beute eines rücksichtslosen Intriganten, der sein Leben vollends verbittert. Im Mandeville wird dann das Traditionelle fast ganz abgestreift: an Tom Jones erinnert nur noch die Episode auf der Schule, wo der Held entschlossen ist, für einen anderen zu leiden (I 293; vgl. TJ III cap. II). Sonst ist er von Anfang an der einsame, nervöse und misstrauische Mensch, der sich immer mehr in eine Apathie vergräbt, aus der ihn nur sein sinnloser Menschenhass gelegentlich aufrüttelt.

Mit Ausnahme des Helden sind die Charaktere Godwins meist wenig ausgeführt, und das Typische schimmert überall durch. Wir haben zwei deutliche Grandisons (der Sohn des Helden St. Leon und Clifford in Mandeville), einen vergröberten Squire Western: Tyrrel mit seiner gelegentlichen Gutmütigkeit (S. 92), die aber meist den unedlen Eigenschaften des Typus Platz macht: Unwissenheit, Jähzorn, Brutalität. Ruffigny, Fleetwoods Helfer, ist ein edler, hilfsbereiter, ruhiger Freund, der zurückgezogen in der Einsamkeit lebt wie Fieldings Man of the Hill. Ein düsterer Intrigant in Mrs. Radcliffes Art ist der Tyrann Bethlem Gabor in St. Leon. Henrietta (Mand.) ist die typische, farblose edle Heldin; durch einen gewissen energischen Zug in ihrem Wesen gehört sie zum Clarissatypus; dasselbe gilt von Mary Macneil (Flw.) nur in bedingterem Masse; sie hat etwas Clarissahaftes in ihrer heroischen Trauer um ihre Familie; aber der starke lebenslustige Zug in ihrem Wesen stellt sie doch stärker zum Typus der Miss Howe. An Smollett erinnern einige — aber auch nur in Umrissen gezeichnete — Charaktere des Caleb Williams: das böse Weib bei den Räubern (vgl. die Alte in cap. XX und XXI des Count Fathom) und der rechtlich gesinnte, aber durch die Schärfe seines Auftretens leicht verletzende Forester — ein Charakter vom Typus Brambles. Der Räuber Gines (CW) deutet schon durch

seinen Namen auf eine Persönlichkeit im Don Quijote. Schemenhaft bleiben die beiden braven Bauern Hawkins (CW), bei denen Godwin neue Bahnen zu betreten versucht, ohne dass seine Kunst dazu ausreichte: der ältere von ihnen ist ein einfacher, rechtlich gesinnter Mann mit starkem Familiensinn, aber auch hartnäckig bis zur Widersetzlichkeit, wo er herausgefordert wird; dem Typus der gutmütigen Egoisten bei Fielding und Smollett entspricht der alte Uhrmacher Spurrel, dem indessen — Godwin kennt keinen Humor — die komischen Züge der Tradition fehlen: er ist ein einsamer Sonderling, der seinem früh verstorbenen Sohne nachtrauert und in Caleb Williams einen Ersatz für sein liebebedürftiges Herz gefunden hat. Aber sein Egoismus ist doch so stark, dass er ihm peinlich genau alle Kosten seines Unterhaltes aufrechnet, und als er schliesslich fürchten muss, dass Caleb langsam dahinsiecht, als ihm ein kostspieliges Krankenlager droht, wie er es bei seinem Sohne erlebt hat, da wird ihm die Liebe zu teuer, er wendet den Spiess um und sucht Caleb finanziell zu verwerten — indem er ihn der Polizei ausliefert und das Geld dafür einstreicht.

Die Charakterisierungskunst ist meist eintönig, ganz überwiegend direkt (Tyrrel, Forester, Emily; Marguerite Danville, Bethlem Gabor), gelegentlich — da der Held selbst erzählt — in die Form der Selbstcharakterisierung gekleidet, indirekte Charakteristik ist selten, so bei Ruffigny (Flw.). Gelegentlich zeigen sich Spuren von Fieldingscher Tradition, wenn nach allgemeiner vorbereitender Charakterisierung einzelne Züge besonders nachgetragen werden (die Markgräfin Flw. I 129); Beschreibung des Äusseren einer Persönlichkeit ist seltene Ausnahme und arbeitet meist nur mit recht allgemeinen Zügen. Dass die Heldin nicht immer ein Muster weiblicher Schönheit zu sein braucht (Emily Melville) wurde bereits erwähnt (S. 387).

3.

Die Führung der Handlung arbeitet im Caleb Williams fast ganz mit Fieldingschen Mitteln: eine Intrige

beherrscht das Ganze: der Leser wird über wichtige Punkte falsch orientiert, und der Knoten der Verwickelung wird fortwährend gelockert und wieder geschürzt. Allerdings wird Fielding kaum Godwins direktes Vorbild gewesen sein, sondern indirekt durch Vermittlung von Mrs Radcliffe; 1790 war deren Sicilian Romance, 1791 die Romance of the Forest erschienen. Schon im Caleb Williams finden wir als erregendes Moment ein Handlungsmotiv (der Held entdeckt das Geheimnis seines Herrn), das nur auf Mrs. Radcliffe weist (vgl. S. 308); im nächsten Roman, St. Leon, ergeben sich dann deutlichere Spuren von Mrs. Radcliffe (s. S. 393); so wird also die Übereinstimmung zwischen beiden auch in der Handlungsführung kaum Zufall sein, zumal Godwin selbst bekennt, dass er für die Ausführung seines Romans Anregungen bei vielen anderen Autoren geholt hat (CW p. XX f.). Wie bei Mrs. Radcliffe stehen die abenteuerlichen Schicksale des Helden unter dem Zeichen der überraschenden Wendung zu Gunsten (a) und fast ebenso überraschenden Gegenwendung zu Ungunsten (b) des Helden — z. B. das V.—VII. Kapitel des zweiten Bandes: Caleb flieht als Bettler (a), hört von seinen Taten sprechen und erschrickt (b), wird allmählich beruhigt und freut sich, dass er unerkannt einer solchen Szene beiwohnen kann (a) — es folgen einige kleinere Hin- und Herwendungen — er flieht weiter nach Irland (a), wird an Bord verhaftet (b), allmählich stellt sich heraus, dass er unter einem falschen Verdacht festgenommen ist (a); trotzdem wird er nicht freigelassen (b), seine Wächter erweisen sich als bestechlich (a), aber er benutzt das nicht (b), denn es scheint einen Augenblick, als ob ein rechtlicher Mann an ihm ein innerliches Interesse nimmt und ihm helfen wird (a), auch diese Hoffnung schlägt fehl (b), so nimmt er doch zur Bestechung seine Zuflucht und entkommt (a). Und doch ist — wie im Tom Jones und noch stärker als dort — bei allem Wechsel im Einzelnen das Schicksal konsequent gegen den Helden mit einer Steigerung, die ihm ein Mittel der Existenz nach dem anderen raubt, bis zum Schluss, wo scheinbar alles

sich zum Guten wenden soll und doch gerade durch diese Scheinwendung seine Niederlage besiegelt wird.

Eher dürfte von Fielding direkt angeregt sein das — allerdings auch bei Mrs. Radcliffe, vgl. ihre Scheinaufklärungen S. 311 — begegnende Mittel der Täuschung des Lesers: zuerst gilt Falkland tatsächlich als Grandison und seine Schuld hält auch der Leser für unmöglich. Aber bei Benutzung dieses Kunstmittels ist Godwin doch recht originell verfahren. Kein plötzlicher Umschwung bringt die Schuld Falklands an den Tag, sondern ganz allmählich tauchen Ahnungen auf, die sich dann immer mehr zur Gewissheit verdichten und zu einem vollkommenen Umschwung nicht nur der Beurteilung des Charakters, sondern auch des Interesses an der Handlung führen; die Sympathien des Lesers waren zuerst ganz auf Seite Falklands und Calebs Neugierde erschien als verächtliche Schwäche — allmählich wird Falkland der skrupellose, geheimnisvolle Verbrecher und des Lesers Interesse wendet sich mehr und mehr seinem Opfer zu, dessen Schwächen verschwinden gegenüber dem furchtbaren Schicksal, gegen das er sich vergebens zu wehren versucht. Der Schluss ist dann nach alter Weise markiert durch eine entscheidende Wendung zu Gunsten des Helden — Falkland gesteht öffentlich seine Schuld — aber diese Wendung ist sehr effektvoll mit einer Gegenwendung verbunden; das 'letzte Hindernis' Fieldings ist geschickt zusammengezogen mit dem Schlusseffekt: zwar stellt sich Falkland selbst dem Richter; aber die Befreiung, auf die das Opfer so lange gehofft hat, ist trotzdem nicht erreicht: Falklands liebenswürdige Eigenschaften dringen mit einem Male machtvoll auf Caleb ein, als er seinen Gegner gedemütigt und gebrochen vor sich sieht; noch bevor Falkland gesprochen hat, erkennt Caleb, dass die grösste Schuld doch auf seiner eigenen Seite liegt ('letztes Hindernis') und der Roman schliesst damit — mehr effektvoll als überzeugend — dass Caleb keine Freude mehr hat an seiner wiederhergestellten Ehre, sondern sich nur als Mörder seines unglücklichen Wohltäters fühlt.

Bedeutend kunstloser sind die übrigen Romane gebaut: ein erregendes Moment finden wir im St. Leon: die Bekanntschaft des Helden mit dem Besitzer des verhängnisvollen Geheimnisses, schwächer im Mandeville, wo der Held mit der älteren Generation in Konflikt gerät, und im Fleetwood, wo er in ein anderes Milieu (Schule und Universität) versetzt wird. Das Kompositionsmotiv von Wendung und Gegenwendung stellt sich ein, wenn der Held in einem Kerker gefangen ist und zu fliehen versucht oder sonst um sein Leben bangt (St. Leon cap XXII f., XXX ff., XL f.), nur gelegentlich auch sonst (St. Leon als Volksbeglücker glaubt endlich Ruhe und Freude am Leben gefunden zu haben; aber auch das ist eine Täuschung, cap. XXXV ff.); kaum gehört hierher die Enttäuschung Fleetwoods bei seiner Heirat; denn hier fehlt das charakteristische Element des schnellen und wiederholten Wechsels.

4.

Was über den Vortrag des Romans zu berichten ist, beansprucht kein besonderes Interesse. Godwin erzählt objektiv, ohne starke Erzählungspausen und im Caleb Williams auch ganz in Mrs. Radcliffes Art ohne wesentliches Detail. Die Kleinmalerei wird stärker in den späteren Romanen; wo dort Szenen aus dem Familienleben geschildert werden (StL) oder wo Godwin neue Wirkungen aus dem Gebiet der Kinderpsychologie erstrebt (Flw), ist der Vortrag auch entsprechend breiter. Eingekleidet sind die Romane als Selbsterzählung des Helden; zweifellos ein glücklicher Griff, da es sich hier weniger um die Geschichte von Abenteuern handelt, als um die inneren Erlebnisse eines leidenden und immer kränker werdenden Gemütes. Aller psychologischen Analysen ist der Dichter enthoben; sein Held gibt sie selbst.

Interessant ist Godwins Streben nach historischen Seitenwirkungen. Es handelt sich hier kaum noch um blosse Künste des Vortrags, sondern stellenweise zeigt

sich das deutliche Bestreben, wirkliche Geschichte zu schreiben. Die alte ethnographische Tradition des Abenteuerromans lebt bei ihm wieder auf: der Held wird zu fernen Völkern verschlagen; im St. Leon passt dies Motiv ausgezeichnet zu dem ruhelosen, überall vergebens Frieden suchenden Charakter der Hauptfigur, und dann wird es in den nächsten Romanen beibehalten. St. Leon spielt im 16. Jahrhundert; die Schlacht von Pavia, die Türkenkriege der Österreicher werden erwähnt, eine historische Persönlichkeit von gewisser Bedeutung, Bethlem Gabor, tritt auf. Fleetwood schildert französische Zustände unter Ludwig XIV., Mandeville (erschienen 1817 nach Walter Scotts ersten historischen Romanen) versetzt uns in die Epoche des englischen Bürgerkrieges. Als historische Romane sind Godwins Schriften jedoch ohne Bedeutung. Nicht das ganze Leben des Helden ist in die Geschichte gestellt, sondern immer nur gewisse Episoden. Godwin ist kein Vorläufer Scotts, sondern er steht noch auf dem Standpunkt von Defoes Roxana, die an den Hof Karls II. kommt, und Smolletts Roderick Random, der ja auch geschichtliche Fakta streift. Die historischen Ereignisse sind zudem von keiner grösseren Bedeutung: keine irgendwie interessante Periode des Bürgerkrieges spielt in den Mandeville hinein, das historische Kolorit von Fleetwood beschränkt sich auf die Seidenspinnereien von Lyon und einige Schweizer Gardisten des Königs. Am stärksten ist es im St. Leon, aber auch hier zeigt sich darin deutlich die alte Tradition Defoes, nicht die jüngere Scotts, dass das interessante Milieu weit in der Ferne gesucht wird. Für die Entwicklung der historischen Gattung ist Godwin ohne Bedeutung.

5.

Dagegen ist wichtig seine Auffassung der Objekte des Lebens. Godwin kennt — bis auf minimale Spuren — keine Didaxis. Er ist völlig ernst, gravitätisch, humorlos. Aber auf dem Gebiete der Satire hat er neue Bahnen

eröffnet und dem Pathos eine entscheidende Stelle im Roman eingeräumt. Beide Punkte werden am besten zusammen behandelt.

Er hat Verständnis für Milieus, die entweder neu oder doch im Roman ungewöhnlich sind. Zunächst ohne Satire. Auch das ist ein Fortschritt, dass ein rein sachliches Interesse für eigenartige Milieus nunmehr möglich ist; auch ein Zeichen, dass die Didaxis, von der die Satire ja nur eine eigenartige und künstlerisch feinere Umkehrung ist, zu schwinden beginnt. Dies rein sachliche Interesse aber ist weniger auf dem Boden des Abenteuerromans erwachsen, als auf dem psychologischen Untergrunde des Persönlichkeitsromans. Smollett schildert die Schule als Schauplatz hübscher Streiche (s. o. S. 161 u.), Godwin (Mand) als Ort innerlich bedeutsamer Ereignisse; schon vorher hatte er seinen Helden die Zustände eines Oxforder College mit eigenen Augen schauen lassen (Flw). Er ist sich dessen bewusst, dass er damit neue Pfade betritt (dass Peregrine Pickle und Mrs. Inchbalds William Norwynne die Universität beziehen, bleibt blosses Faktum und führt zu keiner Bewältigung des Milieus). Er verteidigt sich dagegen, dass die Details des Schullebens für '*frivolous and commonplace*' gehalten werden können; dagegen wendet er ein — man sieht, wie die Didaxis hier wenigstens in der Form sachlicher Belehrung auch bei Godwin auftaucht — dass diese Dinge für die ganze Frauenwelt neu sind; ausserdem führt er den ästhetisch haltbareren Grund an, dass das Schulleben des Helden auf die Bildung seines Charakters eingewirkt hat (Mand I 219 f.). Damit ist aber auch das Interesse Godwins für diese Milieus gekennzeichnet: Mandeville lernt in der Schule den edlen Clifford als seinen Feind betrachten; er zieht sich mehr in sein Inneres zurück, vermeidet die lauten Vergnügungen seiner Gefährten; nur indirekt wird auf diese Weise etwas Milieu gezeigt; das Leben der Schule an sich ist noch nicht romanfähig. Smollett hatte mit seiner satirischen Tendenz aus dem Thema mehr zu machen verstanden, wenigstens verschiedene

Lehrer und verschiedene Methoden des Unterrichts angedeutet, auch die Rache der Schüler an ihrem Peiniger geschildert (RR cap. II, V). Auch das Oxforder Milieu wird im Fleetwood noch nicht ausgenutzt: im Mittelpunkt steht eine Geschichte, wie ein feingesinnter, aber ungeschickter junger Student mit seiner dichterischen Begabung grausam verhöhnt und zum Selbstmord getrieben wird, und wie dies Ereignis auf den Helden als Zuschauer wirkt; von irgend welchem Interesse für das Studentenleben an sich ist noch keine Rede.

Tiefer reicht Godwins Interesse für das im eigentlichen Sinne soziale Milieu, die Zustände der Seidenfabriken in Lyon, die der Freund Fleetwoods, Ruffigny, aus eigner Anschauung kennen lernt (I cap. XI. XII); hier tritt auch die Satire hervor. Diese Milieustudien sind eine kleine Nebenwirkung des Romans; sie haben mit den Schicksalen des Haupthelden nichts zu tun; auch für den Nebenhelden, Ruffigny, sind sie nur insofern wesentlich, als er es in der Fabrik nicht aushält; für die Entwicklung seines Charakters und seiner Stellung im Leben sind sie nur erregendes Moment, indem die Flucht aus Lyon ihn zur Bekanntschaft mit Fleetwood, dem Vater des Helden, führt. Die sozialen Zustände in der Fabrik sind also für Godwin wichtig nicht als Erlebnis des Helden, sondern an und für sich. Wie sehr sie ihm am Herzen liegen, ergibt sich daraus, dass ihre Schilderung frei ist von allen traditionellen Elementen. Nahe gelegen hätte eine Darstellung in der Art der Gefängnisschilderungen bei Smollett und Fielding (s. o. S. 142, 196 ff.). Dann hätten wir eine breite Ausführung erhalten, belebt durch die Geschichte der einzelnen Individuen, und diese erzählt teilweise von ihnen selbst, teilweise von einer Führerfigur (s. o. S. 182), und das Thema eignete sich gewiss vorzüglich dazu, die Leidensgeschichten der einzelnen Kinder zu kontrastieren. Was Godwin gibt, ist ganz etwas anderes. Zunächst eine Schilderung der Zustände aus dem Munde des Fabrikanten — also keines Führers, der selbst zum Milieu gehört, wie

das bei Smollett der Fall ist: da klingt alles sehr optimistisch. Hier in Lyon gibt es keine Armut, Faulheit, Trunkenheit, Aufsässigkeit und Unzucht; vom frühesten Alter an sind die Kinder ruhig, ordentlich und aufmerksam. Aber wie sieht die Wirklichkeit aus! Die nun folgende Schilderung der Realität ist ebenso knapp gehalten wie die Darstellung des Fabrikanten (auch das widerspricht der Tradition): Kinder von vier Jahren und noch jüngere, deren ganzes Naturell einer dauernden monotonen Arbeit widersteht, sind 12 Stunden lang für 12 sous wöchentlich dazu verurteilt, Spindeln zu überwachen und Fäden zu knüpfen. Sie sehen alle ängstlich, stumpfsinnig aus. Kleine drastische Einzelheiten — aber es sind nur wenige und sie sind nicht nach den einzelnen Kindern individualisiert, wie es Smollett getan haben würde — heben das Gesamtbild: einige der Kleinsten schleppen eine Fussbank mit sich herum, um mit ihrer Hilfe zu den Spindeln gelangen zu können; andere haben zu diesem Zwecke eine eiserne Vorrichtung unter den Füssen. Gelegentlich stimmen sie auch wohl ein Lied an; aber es ist ein schwerfälliger, lebloser, eintöniger Gesang, wie ihn der Mensch wohl auf dem Kirchhof singt, nicht aus Freude, sondern umgekehrt aus Angst, um sich die Geisterfurcht zu verscheuchen. Zu dieser Darstellung gibt dann der Autor seine empörten Reflexionen über diese Sklaverei im Kindesalter, über ein System, das dem Menschen schon in zartester Jugend die Freiheit raubt, auf die er ein Recht hat, und die er zu seiner Entwicklung gebraucht.

Wo Godwins soziale Satire Vorgänger hat, ist sie — ganz im Gegensatz zu dieser Schilderung — wieder ganz wesentlich typisch. Ganz wie bei Fielding (s. o. S. 141 ff.), so haben wir auch hier (CW II cap. XI–XIV) die typische, breit ausgeführte Gefängnisszene mit dem bestechlichen, für das Seelenleben ihrer Pflegebefohlenen absolut gleichgiltigen Wärter: — das Gefängnis also als Sitz des Egoismus, nur ganz pathetisch, humorlos geschildert: — '*He considered the persons committed to his custody merely as so*

*many human bodies for whom he was responsible . . .; and the difference of innocence and guilt he looked down upon as an affair beneath his attention'.* (CW 267) — das ist Fieldingsche Satire. Dem entsprechend sind auch die Gefangenen brutal, abgestumpft gegen den Gedanken ihres bevorstehenden Geschickes. Etwas eingehender als bei den Vorgängern werden geschildert die äusseren Umstände der Haft, die kleinen, dunklen, luftlosen, feuchten Zellen (249). Wie bei Fielding und Smollett, so finden wir auch hier im Gefängnis arme, entweder ganz unschuldige, oder über alle Gerechtigkeit hinaus grausam bestrafte Menschen: wie bei Fielding (s. o. S. 143) ist es auch hier ein Soldat, der bisher in Ehren gelebt hat, aber wegen eines minimalen — und dazu noch längst nicht erwiesenen, ja höchst unwahrscheinlichen — Diebstahls im Gefängnis gehalten wird (CW 247); aber das Motiv wird von Godwin noch gesteigert: der Soldat ist ein Rousseausches Naturkind, feingebildet, er liest Vergil und Horaz und hat schon öfters Beförderung abgelehnt, um zu seinen Studien mehr Zeit zu finden; und dieser edle Mensch sitzt im Gefängnis unter dem schlimmsten Gesindel und muss langsam sterben, noch bevor seine Unschuld an den Tag kommen kann. Fieldingsche Satire ist es, wenn auch Godwin die Kniffe des Gesetzes verhöhnt: wenn der junge Hawkins des Nachts einen Zaun niederreisst, mit dem der boshafte Tyrrel ihm den Weg aus seinem Grundstück heraus versperrt, so lässt sich dies durch geschickte Rabulistik umwandeln in bewaffneten Einbruch in ein Wildgehege, und ein Jagdgesetz Georgs I. lässt sich zitieren, das auf diesen Fall Todesstrafe setzt (CW 101 f.). Und dem entsprechend haben wir auch einen Friedensrichter, der es ablehnt, auf Calebs Beschuldigungen gegen seinen Herrn auch nur einzugehen: das wäre eine schöne Ordnung der Dinge, wenn es einem angeklagten Diener erlaubt sein sollte, eine Anklage gegen ihn selbst auf diese Weise zu übertrumpfen (382).

Aber die Satire ist schärfer als bei Fielding. Dort

richtet sie sich gegen bestimmte Stände der menschlichen Gesellschaft, die als typische Träger des Egoismus erscheinen -- hier tritt neben dieser traditionellen Auffassung eine andere, neue hervor, die sich gegen die Gesellschaft als Ganzes richtet. Dort ist die Satire ständisch, hier erhält die ständische Satire eine politische Spitze. Godwin berührt sich dabei mit Mrs. Inchbald, aber seine Auffassung ist doch anders. Er wägt nicht Leistungen und Rechte einer Klasse gegen die einer andern ab, sondern er misst die bestehenden Zustände an den Forderungen eines idealen Naturrechtes. Mrs. Inchbald steht am Endpunkte einer langen englischen Tradition, Godwin ist eine singuläre Erscheinung. Seine sozialen Anregungen hat er nicht bei Dichtern und Ethikern gefunden, sondern bei dem nationalökonomisch-juristischen Philosophen Rousseau. Die ganze Struktur des Staates ist verfehlt. Sie behauptet auf der freien Selbstbestimmung des Bürgers zu beruhen, aber ihr Organ, die politischen Wahlen, sind eine abstossende Komödie: der Pächter Hawkins ist gezwungen, für den Squire Marlow zu stimmen, obgleich dieser ihm aus reiner Bosheit die Saat ruiniert; tut er es nicht, so verliert er seine Pachtstelle, und der Zusammenhalt der Herren macht es ihm fast unmöglich, eine andere zu erhalten (CW 91). Für den Armen gibt es kein Recht gegenüber dem Reichen: er ist machtlos, wenn jener ihn mit allen Kniffen der Justiz verfolgt; er kann sich keinen Advokaten halten, der Gleiches mit Gleichem zu vergelten weiss. Der unschuldige Caleb Williams ist vollständig in der Hand seines schuldigen Bedrängers: er kann ihn ins Gefängnis werfen, und bricht er aus, so lastet doch überall die Macht des Feindes auf ihm: sie hetzt ihn von einem Orte zum andern und lässt ihm nicht einmal die kärgliche Freiheit, in ein anderes Land auszuwandern, in dem es keine englischen Gesetze gibt (III cap. XV). Es ist eitle Selbstbespiegelung, wenn der Engländer stolz behauptet 'Wir haben keine Bastille'. Gewiss soll nach dem Buchstaben des Gesetzes niemand ohne zureichenden Grund

verhaftet werden; tatsächlich genügt gegen einen armen Mann der erbärmlichste Vorwand, um ihn einsperren zu lassen, und das 'langsame, teuer erkaufte Heilmittel des Gesetzes' ist für den Armen nicht vorhanden (250 f.). Der Engländer rühmt sich, die Folter abgeschafft zu haben; aber das Gefängnis ist schlimmer als alle Tortur (249). Und an diese Gedanken, die ja immer noch den Zusammenhang mit der alten ständischen Satire nicht verleugnen, schliessen sich völlig theoretische Reflexionen. Nicht mehr einzelne Stände erscheinen als schuldig, sondern die Organisation des Ganzen Die Gesellschaft ist unfähig, sich die Kräfte wirklich zu Nutze zu machen, die in ihr leben. Caleb Williams fällt in die Hände der Räuber; dort findet er Erbarmen, Edelmut, Energie, Lebensfreude, alles was er in der zivilisierten Gesellschaft vergebens gesucht hat — und das alles wird verwendet zum erbitterten Kampfe gegen den Staat, des Staates Stärke wird des Staates Verderben! (312). Und jeder Versuch der Räuber, mit dem Staate Frieden zu schliessen, ist aussichtlos; denn die menschliche Gesellschaft kennt keine Versöhnung mit dem, der sich einmal gegen ihre Gesetze vergangen hat. Entdeckt sie in des Menschen früherem Leben einen kleinen Fehltritt, so hilft es ihm nichts, wenn er seitdem vierzig Jahre sich makellos geführt hat, er wird unbarmherzig gerichtet (314). Allerdings ist Godwin dabei nicht ganz konsequent. Er möchte das Räuberleben im Walde möglichst ideal hinstellen; was er zu Anfang an kleinen Zügen menschlicher Bosheit und Gemeinheit unter den Räubern erwähnen muss, das wird wenigstens von dem edlen Hauptmann Raymond energisch unterdrückt; mit dieser optimistischen Schilderung ist dann aber schwer zu verbinden das Kompositionsprinzip des Ganzen, das den Helden nie lange an einem Orte lässt — so müssen denn die Räuber in ihrer Majorität doch wieder Menschen sein von 'brutaler Unwissenheit, wilden Sitten und rohem Betragen' (316 f.), bei denen Caleb auf die Dauer seines Lebens nicht sicher ist. Wieder finden wir, wie Godwin mit den traditionellen

Zügen seiner Geschichte das eigene Neue nicht recht vereinigen kann.

Gibt es gegen diesen Zustand der Dinge kein Heilmittel? Allem Anschein nach nicht. Mrs. Inchbald kommt wenigstens hier und da über die Negation hinaus: sie kennt Pflichten der Reichen sowohl wie der Armen gegen sich selbst und die Gesamtheit. Godwin bleibt ganz in der Satire stecken. Denn im Ernste bedeutet seine materialistische Psychologie keinen Fortschritt, wenn sie auch in der Form vergebender Huld auftritt. Der brave Collins hat Mitgefühl mit Williams, obgleich er ihn für einen Verbrecher hält.

> *I regard you as vicious: but I do not consider the vicious as proper objects of indignation and scorn. I consider you as a machine; you are not constituted, I am afraid, to be greatly useful to your fellow men: but you did not make yourself; you are just what circumstances irresistibly compelled you to be. I am sorry for your ill properties; but I entertain no enmity against you, nothing but benevolence* (430).

Mit dieser Philosophie ist nun freilich nicht nur der Verbrecher gerechtfertigt, den die Gesellschaft verfolgt, sondern auch der brutale Unterdrücker, der erbarmungslos den Schwachen zu Boden wirft. Dann ist auch Tyrrel eine Maschine, die auf äussere Impulse reagiert und der man ihren Gang nicht zum Vorwurf machen kann. Das soziale Verständnis wird durch solche materialistischen Theorien nicht gefördert. So ist denn auch nicht Godwin für die weitere Entwicklung des sozialen Romans massgebend gewesen, sondern Mrs. Inchbald.

Aber in einer anderen Beziehung hat Godwins soziale Schilderung einen nachhaltigen Einfluss gewonnen: er ist der Begründer der Verbrecherpsychologie im Roman. Allerdings auf einem Umwege; denn die psychologische Darstellung seines Verbrechers Falkland ist ihm nicht gelungen und sein Caleb Williams ist kein Verbrecher. Aber eine Seite des Verbrechercharakters, das Gefühl, ausgestossen zu sein von der Welt, gehetzt zu werden wie ein wildes Tier, kommt bei Caleb Williams in eindrucks-

voller Weise zur Geltung. Wie ein Mensch zum Verbrecher wird, das hatte Defoe an Moll Flanders und Jack gezeigt; wie er dann in ewiger Furcht vor den Häschern seines Lebens nicht froh wird, das zeigte Godwin — sein Caleb Williams ist die Ergänzung zu Defoes Schilderungen. Freilich fehlt bei ihm natürlich ein Hauptmotiv der Verbrecherpsychologie, die Wirkung des bösen Gewissens. Aber er stellt dar des Verfolgten Wut gegen die Gesellschaft: er muss als Bettler entfliehen; diese Verkleidung zwingt ihm die Tyrannei der Welt auf; aber *'better it is ... thus to incur contempt with the dregs of mankind than trust to the tender mercies of our superiors'* (323); lieber eine Beute der wilden Tiere der Wüste, als ein Opfer des Menschen in seinem bluttropfenden Amtskleid (290). Nicht ganz konsequent ist Godwin wieder einmal, wenn er trotzdem seinem Caleb Williams die Fähigkeit verleiht, sich über all seine Leiden hinwegzusetzen, sich stolz zu fühlen als der Weise, der über alle Wechselfälle des Glücks erhaben ist, weil er tiefer nicht mehr fallen kann: *'You may cut off my existence, but you cannot disturb my serenity'* (258). Allerdings ist das nur ein gelegentlicher Lichtpunkt. Furchtbar wirkt auf den Flüchtigen das Gefühl der völligen Isolierung und der Zwecklosigkeit seines Daseins: Caleb Williams ist schuldlos allen Strafen ausgesetzt, welche die Menschheit nicht so ohne weiteres der überführten Schuld auferlegt hätte. Jedes Menschenantlitz muss er fürchten als das Gesicht eines Feindes. Er hat keine Menschenseele, der er sich mitteilen kann. *I was shut up, a deserted solitary wretch, in the midst of my species ... My life was all a lie: I had a counterfeit character to support. I had counterfeit manners to assume. My gait, my gestures, my accents, were all of them to be studied. I was not free to indulge, no not one, honest sally of the soul.* Und das Ziel all dieser elenden Bemühungen ist *subsistence, a subsistence to be acquired with infinite precautions and to be consumed without the hope of enjoyment* (353). Und als der Steckbrief hinter ihm erlassen ist, als

auf der Strasse Broschüren mit seiner Personalbeschreibung vertrieben werden, da wird es noch schlimmer. *'It was no longer Bow-street, it was a million of men in arms against me'* (373). Das ist das arme, gehetzte Menschenkind, das sich dann schliesslich willenlos verhaften lässt; auf dieser Bahn schreitet dann Dickens weiter fort und zeichnet einen Sikes.

Weder Mackenzie noch Godwin haben ein Kunstwerk ersten Ranges geschaffen; auch die weit hervorragendere Leistung von Mrs. Inchbald wird ernstlich in Frage gestellt durch ihren Schluss. Trotzdem ist ihrer aller Tätigkeit für die Entwicklung des Romans von ganz hervorragender Bedeutung gewesen. Wir haben die Geschichte der Romankunst verfolgt von Defoe bis Mrs. Radcliffe (und Lewis, dessen Monk allerdings schon später ist als der Caleb Williams). Wir konnten beobachten eine immer grössere Fülle von Charakteren, eine geschicktere Beherrschung der Kompositions- und Vortragstechnik: der Roman lernte es, Höhepunkte stärker herauszuarbeiten und die Erzählung spannend zu gestalten. Aber die Auffassung des Lebens war doch bei den beherrschenden Romanschriftstellern Fielding und Smollett immer nur die eine: leichte Satire. Richardson hatte das Pathos einzuführen versucht; er hatte es wieder verdorben durch langatmiges Moralisieren; um es geniessbar zu machen, hatte es Goldsmith in seinem Hauptcharakter wieder mit leichter Satire versetzt. Die Auffassung des Lebens ist künstlerisch wohl bedeutsam, aber doch einseitig. Soll der Roman wirklich ein Ausdrucksmittel des ganzen Geisteslebens der Nation werden, so muss unbedingt auch das Pathos in ihm eine Stätte finden. Das hatte Richardson zu leisten unternommen, aber ganz war es ihm nicht geglückt. Und was Walpole und Mrs. Radcliffe vor Godwin geschrieben hatten, das war allerdings Pathos, aber ein Pathos, das zur Höhe des Fürchterlichen und Sensationellen gesteigert war und glücklicherweise doch nur für einen kleinen Nebenzweig der späteren Entwicklung massgebend gewesen ist. Das

Pathos, wie es sich zeigt in der grossen Hauptströmung des englischen Romans im 19. Jahrhundert, tritt zuerst machtvoll zu Tage — ohne durch Richardsonsche Breite und Moralisierungswut wieder aufgehoben zu sein — im sozialen Roman. Erst die grosse soziale Strömung im Gefolge der französischen Revolutionsgedanken hat erreicht, wonach die Entwicklung drängte. Es ist aber interessant zu sehen, wie die neue Errungenschaft sich doch nur schüchtern hervorwagt, wie auch sie in den betretenen Geleisen bleibt. Die Anfänge des Pathos — wenn man absieht von den ganz kleinen Seitenwirkungen bei Smollett und dem überall hin ausgreifenden Pathos Sternes, das ja viel besser Sentimentalität genannt wird — beschränken sich auf ein einziges Motiv: der Unschuldige wird unterdrückt von den Tyrannen. Das war das Schicksal Pamelas und Clarissas, das Geschick Primroses (wo der Vicar of Wakefield als Held im Glück auftritt, neigt er zur Komik); auch bei Mrs. Radcliffes Heldinnen war es zu finden, und genau so ist es hier. An ihrer verfolgten Unschuld Agnes lernt Mrs. Inchbald Tragik darstellen. Sie tritt in den Vordergrund, obgleich die ganze Anlage der Geschichte zunächst darauf ausgeht, den guten Bruder Henry mit dem schlechten William zu kontrastieren. Das hätte sich ohne weiteres ermöglichen lassen in einer Entwicklung, die den Bösen darstellt, wie er im Reichtum unglücklich ist, und den Guten, wie er in der Armut sein Genüge findet, und das Schlusskapitel, in dem nach dem Tode der Williams das ärmliche Glück der Henrys dargestellt wird, zeigt ja deutlich, wie die Verfasserin auf diese Wirkung hinarbeitet. Weshalb aber schiebt sie nicht den tugendhaften Henry, sondern die tugendhafte Agnes in den Vordergrund? Es gibt nur die eine Erklärung: sie fühlt sich im zweiten Falle sicherer als im ersten; die beabsichtigte pathetische Wirkung lässt sich am ehesten erreichen, wenn sie mit dem pathetischen Motiv arbeitet, auf das ihr Publikum zu reagieren gewöhnt ist, dem Motiv von der verfolgten Unschuld, und am besten des unschuldigen

Mädchens in Clarissas Art. Bei Godwin wirkt die Tradition noch deutlicher nach: er will die Angst des Verfolgten zeigen, die Seele des Menschen, der keine Ruhe findet; aber er kommt nicht los von der Tradition, die nur den Seelenzustand verfolgter Unschuld malen kann; so muss Caleb Williams notwendig unschuldig sein. Um die Gefühle eines Verbrechers schildern zu können, muss er die Geschicke eines Verbrechers zwar erleben, aber doch ohne dass er einer ist. Und als Godwin im St. Leon wirklich die Konsequenzen einer Schuld darzustellen unternimmt, ist es noch immer eine mystische, heroische Schuld, die jedenfalls weit entfernt ist vom gewöhnlichen Verbrechertum. Solche Umwege waren nötig, damit der Roman sich ein neues Gebiet erobern konnte, das Gebiet der Verbrecherpsychologie und damit das weite Feld des von jeder Didaxis und Sentimentalität freien Pathos. Das ist ein bedeutsamer Gewinn. Nunmehr erst ist der Roman dazu imstande, allen Gefühlen des menschlichen Herzens zum Ausdrucksmittel zu dienen; wir haben jetzt einen vorwiegend satirischen und einen rein pathetischen Roman. Das Pathos ist nunmehr nicht wie bei Fielding und Smollett, im anderen Sinne bei Richardson und Sterne ein Gefühl zweiten Ranges, das nur in Verbindung mit anderen auftreten kann, nicht mehr wie bei Walpole ein Gefühl, das nur in der Form abergläubischen Schauers Kunstrecht besitzt; das Pathos ist frei geworden. Nunmehr erst ist der Roman des 19. Jahrhunderts möglich, in dem zwar wieder — bei Dickens, Thackeray, George Eliot — Pathos und Komik zugleich eine Rolle spielen, wo aber beide einander gleichwertig und gleichbedeutend erscheinen. Die Synthese war erst möglich, nachdem die bisher unterdrückte Komponente selbständig geworden war.

Und damit ist nun endlich der Roman ebenbürtig neben die beiden älteren Ausdrucksmittel der Literatur getreten, neben Lyrik und Drama. In der Lyrik stand von alters her das ernste Lied neben dem heiteren, im Drama haben wir seit dem 16. Jahrhundert eine Tragödie,

deren humoristische Intermezzi doch den ernsten Charakter des Ganzen nur heben, nicht stören und daneben eine im Laufe der Zeit immer reicher ausgebildete Komödie. Im Roman stand im 16. Jahrhundert neben der satirischen, also wesentlich komischen, Gattung von Nashe die — trotz einzelner komischen Seitenwirkungen — doch ganz überwiegend pathetische Gattung des heroisch-galanten Romans von Sidney. Sie war im 17. Jahrhundert abgestorben und hatte eine Lücke hinterlassen, die Richardson nicht ausfüllte, sondern erst die viel bescheidenere Ziele verfolgende soziale Schule von Mrs. Inchbald und Godwin. Der Roman hat also jetzt dieselbe Leistungsfähigkeit erlangt wie das Drama. Ja er hat nunmehr die ältere Kunstform überflügelt. An dem Drama gehen die neuen sozialen Gedanken zwar nicht spurlos vorüber; aber im wesentlichen bleiben doch die traditionellen Typen bestehen; ein soziales Drama hat es weder im 18., noch im 19. Jahrhundert gegeben; auch Pinero und Shaw können im Ernste doch nicht mit Sudermann und Hauptmann verglichen werden. Hier, bei einer der grössten Wandlungen der nationalen Psyche, ist die ältere Kunstform ungelenk, starr und unfruchtbar geblieben. Sie hat die erste Stelle unter den Ausdrucksmitteln des nationalen Gewissens geräumt zu Gunsten einer viel jüngeren Kunstform, die erst mit Richardson begann, auf bürgerliche Achtung Anspruch zu erheben. Seit Mackenzie, Godwin und Mrs. Inchbald ist der Roman das künstlerische Ausdrucksmittel des englischen Geisteslebens.



